

Gutachter:

Prof. Dr. Christoph Hust

Prof. em. Dr. Christoph Sramek

HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND THEATER
»FELIX MENDELSSOHN
BARTHOLDY«
LEIPZIG

Institut für Musikwissenschaft



Zwischen Opportunismus und Opposition

Die Auswirkungen des KPdSU-„Formalismus- Beschlusses“ von 1948 auf das kompositorische Schaffen in der DDR

Masterarbeit

Zur Erlangung des Akademischen Grades Master of Education

vorgelegt von

Thomas Liskowsky

April 2017

Danksagung

Für die Offenheit im Gespräch und die vertrauensvolle und sachkundige Beratung möchte ich mich bei Dr. Christoph Hust und vor allem bei Dr. Christoph Sramek bedanken. Darüber hinaus wäre diese Arbeit nicht ohne die fachliche Kompetenz und Zuarbeit zahlreicher Personen in den Behörden der Stadt Leipzig möglich gewesen. Vor allem sei Frau Brigitte Geyer gedankt, Leiterin der Sondersammlungen der Musikabteilung in der Stadtbibliothek Leipzig, ohne die eine Einsicht in den Nachlass von Herrn Treibmann nicht möglich gewesen wäre. Darüber hinaus gilt mein Dank Frau Dr. Thekla Kluttig vom Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Frau Beate Rebner vom Leipziger Universitätsarchiv, Frau Iris Türke vom Gewandhausarchiv, Frau Katharina Beer von der Musikabteilung der Deutschen Nationalbibliothek, Frau Dr. Allmuth Behrendt vom Archiv des MDR-Sinfonieorchesters sowie Frau Ulrike Wilkens von der Stasi-Unterlagenbehörde Leipzig. Für jegliche Unterstützung am Ende der Arbeit gilt schließlich mein herzlicher Dank Katja Kratzenstein, Paula Jansen, Steffi Kurth, Valentin Günther und ganz besonders meinen Brüdern Martin und Albrecht sowie meinem Vater Volker Liskowsky.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	VI
1 Einleitung	1
2 Ideologie und Kulturpolitik in der Sowjetunion	6
2.1 Stalinismus	6
2.2 Die kulturpolitische Entwicklung bis zum 2. Weltkrieg	8
2.3 Der Formalismusbeschluss von 1948	12
2.4 Exkurs: Die Bedeutung Schostakowitschs	16
2.5 Die ideologische Auslegung des Sozialistischen Realismus	19
3 Die Realismus-Debatte in der DDR	23
3.1 Die SED-Kulturpolitik und die Auslegung des Sozialistischen Realismus	23
3.2 Die Frage der Inhalt-Form-Relation	28
3.3 Die Verschiebung der Aufführungspraxis	31
3.4 Die Kriterien des Sozialistischen Realismus nach Alfred Brockhaus	33
4 Das Komponieren in Leipzig	38
4.1 Das Gewandhausorchester unter Kurt Masur	38
4.2 Das Rundfunk-Sinfonieorchester unter Herbert Kegel	40
4.3 Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“	41
4.4 Die Bedeutung des VKM Bezirk Leipzig und der VEB Edition Peters	43
4.5 Die politische Größe im Kulturleben Leipzigs	44
5 Leipzigs Komponisten	48
5.1 Biografische Notizen	48
5.1.1 <i>Friedrich Schenker</i>	48
5.1.2 <i>Karl Ottomar Treibmann</i>	49
5.1.3 <i>Siegfried Thiele</i>	50
5.2 Künstlerische Entwicklung	51
5.2.1 <i>Friedrich Schenker</i>	51
5.2.2 <i>Karl Ottomar Treibmann</i>	53
5.2.3 <i>Siegfried Thiele</i>	56

6	Die künstlerische Aussage im Bezug zum Sozialistischen Realismus	61
6.1	Methodisches Vorgehen	61
6.2	Friedrich Schenker: Sinfonie <i>In memoriam Martin Luther King</i>	63
6.2.1	Werkeinführung	63
6.2.2	Zuordnung der Rezensionen.....	65
6.2.3	Auswertung der Rezensionen.....	70
6.2.4	Erschließung der künstlerischen Aussage.....	72
6.3	Karl Ottomar Treibmann: Chorsinfonie <i>Der Frieden</i>	78
6.3.1	Werkeinführung	78
6.3.2	Zuordnung der Rezensionen.....	81
6.3.3	Auswertung der Rezensionen.....	85
6.3.4	Erschließung der künstlerischen Aussage.....	88
6.4	Siegfried Thiele: Gesänge an die Sonne	94
6.4.1	Werkeinführung	94
6.4.2	Zuordnung der Rezensionen.....	97
6.4.3	Auswertung der Rezensionen.....	99
6.4.4	Erschließung der künstlerischen Aussage.....	101
7	Diskussion	107
7.1	Die Bedeutung des Stalinismus und des Formalismusbeschlusses.....	108
7.2	Der musikästhetische Diskurs in den 70er und 80er Jahren	112
7.3	Die Bedeutung des kompositorischen Stils.....	117
7.4	Das Komponieren im Totalitarismus.....	120
7.5	Die mittlere Generation zwischen Opposition und Opportunismus.....	124
7.5.1	Friedrich Schenker.....	124
7.5.2	Karl Ottomar Treibmann.....	127
7.5.3	Siegfried Thiele.....	129
8	Fazit.....	133
8.1	Beantwortung der Hypothesen und Forschungsfrage.....	133
8.2	Schlusswort.....	134
9	Quellen- und Literaturverzeichnis	137
9.1	Literatur	137
9.2	Quellen.....	144

9.2.1	<i>Zeitungen</i>	144
9.2.2	<i>Sonstige</i>	145
10	Anhang	147
10.1	Gedächtnisprotokolle.....	147
10.1.1	<i>Gedächtnisprotokoll Interview Heidrun Schenker, 27.01.2017</i>	147
10.1.2	<i>Gedächtnisprotokoll 1 Interview Thiele, 25.01.2017</i>	150
10.1.3	<i>Gedächtnisprotokoll Interview Frank Schleiermacher, 7.2.2017</i>	152
10.1.4	<i>Gedächtnisprotokoll Interview Bernd Franke, 22.02.2017</i>	153
10.2	Text Chorsinfonie <i>Der Frieden</i>	158

Abkürzungsverzeichnis

AdK	Akademie der Künste
APM	Assoziation Proletarischer Musiker
ASM	Assoziation für zeitgenössische Musik
BStU	Behörde des Bundesbeauftragten für Stasi-Unterlagen
GI	Geheimer Informator (ab 1968: IM – Inoffizieller Mitarbeiter)
GMS	Gesellschaftlicher Mitarbeiter (wurde im Gegensatz zum GI berufen, keine handschriftliche Eigenerklärung, sondern Urkunde)
KMU	Karl Marx Universität
NEP	Neue Ökonomische Politik
RAPM	Russische Assoziation Proletarischer Musiker
RSO	Rundfunksinfonieorchester
SächsStAL	Sächsisches Staatsarchiv Leipzig
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SK	Sowjetischer Komponistenverband
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
VKM	Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR
VEB	Volkseigener Betrieb
VKM	Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR
ZK	Zentralkomitee der KPdSU

1 Einleitung

„Die Kunst ist eine Tochter der Freiheit.“ (Friedrich Schiller)

Schillers Worte aus den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* aus dem Jahr 1793 scheinen heute noch genauso aktuell und selbsterklärend wie damals. Dennoch erkannte auch er die Notwendigkeit, dieses Wirkungsverhältnis explizit zu benennen – und zwar aufgrund der sich wandelnden politischen Verhältnisse. Aus der Phase der Aufklärung heraus vertrat vor allem der Stand des Bürgertums in der Französischen Revolution die neuzeitlichen Forderungen für Freiheit und Demokratie, die bis heute gegen weltweite totalitäre Bestrebungen der Mächtigen behauptet werden müssen. Hannah Arendt beschrieb 1951 in ihrem Buch *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* eindrücklich die eigentümliche Strukturlosigkeit totalitärer Regierungen, die durch sich bewusst widersprechende Gesetze und Ideologien in einer willkürlichen Machtausübung im Mantel staatlicher Institutionen gekennzeichnet sind.¹ Dies ist sicherlich eine etwas kurz gefasste Zusammenfassung des Arendt'schen Diskurses, aber sicherlich ein interessanter Gedanke. In Bezug auf die Freiheit der Kunst wird hier der Grundkonflikt der vorliegenden Arbeit erkennbar: Wieviel Freiheit braucht Kunst, um sich als solche zu entfalten? Welche Rolle übernimmt sie im Totalitarismus im Spannungsfeld zwischen Opposition und Opportunismus? Der totalitäre Staat wird in der Arbeit konkretisiert durch den Formalismusbeschluss von 1948, gefasst von der KPdSU und in seiner Bedeutung vor allem für die Sowjetunion untersucht.² Der Beschluss verordnete den Sozialistischen Realismus³ als ästhetisches Leitbild für die Musikschaaffenden in den Ländern des sozialistischen Lagers und stellt damit den Ausgangspunkt der hier zu untersuchenden Fragestellung dar. Die Kunstschaaffenden sind konkretisiert durch drei Komponisten in Leipzig

¹ vgl. Arendt (1995), S. 547ff.

² vgl. Berger (1963); John et. al. (1974); Gojowy (1994); John (2009).

³ Nach begriffshistorischen Gesichtspunkten müsste der Sozialistische Realismus als Bezeichnung einer kunstästhetischen Doktrin in Anführungszeichen gesetzt werden, da er nur epochenspezifische und nicht allgemeine Gültigkeit besitzt. Aus Gründen des Leseflusses wird darauf jedoch verzichtet. Im Sinne eines Eigennamens werden aber beide Wörter groß geschrieben (im Unterschied zur Verwendung in den meisten Quellen).

und werden in ihrem Wirken primär in der gesellschaftspolitischen und konzeptionellen Dimension betrachtet. Nicht der musikwissenschaftliche Ansatz steht im Vordergrund, sondern vielmehr die Ideen, Fragestellungen, Prozesse und Intentionen im Zusammenhang mit der Werkentstehung. Das musikalische Produkt ist dahingehend zu untersuchen, inwiefern mit diesem eine bestimmte *Haltung* zum bestehenden totalitären System und damit auch zum Formalismusbeschluss ausgedrückt wird. Dafür scheint es aufgrund des hohen abstrakten Charakters der Musik und dem klaren historisch-politischen Bezug des Themas sinnvoll, den methodischen Ansatz in der Rezeptionsgeschichte und nicht in der musiktheoretischen Analyse zu suchen. Basis der Auseinandersetzung bleibt zwar die Komposition - die musikalische Aussage findet Gehör - diese wird aber durch Rezensionen der Uraufführungen, Beiträge in Fachzeitschriften und Interviews mit Zeitzeugen, Musikwissenschaftlern und vor allem den Komponisten selbst ergänzt.

Im Kontext der Arbeit sei dabei mit *Haltung* vor allem ein *Sich-Verhalten* zum politischen System bezeichnet, welches im Titel mit „Zwischen Opposition und Opportunismus“ beschrieben wird. Dieses ist nachfolgend aber zu spezifizieren, da vor allem der Begriff „Opportunismus“ mit der „Wahl derjenigen Möglichkeit mit dem größten eigenen Vorteil“⁴ zu wertend erscheint. Vielmehr steht im politikwissenschaftlichen Sinne der Opposition die Regierung als Antagonist gegenüber, was im kontextuellen Bezug der Arbeit mit einem unterstützenden Verhalten sowie einer positiven Gesinnung gegenüber dem aktuellen politischen System zu übersetzen ist. Begriffe wie *staatsnah* bzw. *staatsfern* werden dem ideellen Ansatz der Arbeit vermutlich mehr gerecht, beschreiben letztendlich aber auch nur Tendenzen in einem Konstrukt politikwissenschaftlicher Erklärungsversuche für ein gesellschaftliches Verhalten zum Staat. Da alle Begriffe Banalisierungen komplexerer Staatskonstrukte bleiben, wird im weiteren Verlauf mit den Begriffen „Opposition“ und „Opportunismus“ mit dem Ziel gearbeitet, die Verortung von Komponisten mit kleinstmöglicher Kategorisierung und größtmöglicher Differenzierung vorzunehmen.

Um angesichts der Komplexität des Sachverhalts der thematisch gestellten Aufgabe im angemessenen Umfang gerecht werden zu können, soll die vorliegende Publikation durch zwei

⁴ Arendt (1995), S. 537ff.

Dimensionen sinnvoll begrenzt werden: Dem Ort und der Zeit. Die Wahl des Ortes fällt auf Leipzig und ist mit der eigenen Verwurzelung in der örtlichen Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ sowie der traditionsreichen kulturellen Verankerung um Institutionen wie das Gewandhausorchester und die Thomaskirche schnell erklärt. Die Verankerung der zeitlichen Dimension tritt dagegen weniger offensichtlich zutage. Sie ist so zu wählen, dass der Untersuchungsgegenstand, das kompositorische Schaffen, in größtem Umfang frei von anderen ideologischen Einflüssen als den sozialistischen ist, wenn eine Implikation zwischen Formalismusbeschluss als Ausweis eines sozialistischen Systems und den Komponisten nachgewiesen werden soll. Es ist anzunehmen, dass durch den zeitlichen Abstand ein direkter Sachzusammenhang ab-, der Sinn- und Ideenzusammenhang aber eher zunimmt. So kann davon ausgegangen werden, dass der Formalismusbeschluss späteren Komponisten wohl weniger vertraut, die intendierte staatliche Zielstellung wohl aber umso mehr gesellschaftlich verankert ist. Somit ist die ältere Komponistengeneration um E.H. Meyer, Fidelio F. Finke, Rudolf Wagner-Régeny, Max Butting oder Ottmar Gerster ideologisch, historisch und musikalisch zu vielfältig vorgeprägt, weshalb die sogenannte *Mittlere Generation* der Kulturschaffenden in der DDR für eine Betrachtung besser geeignet scheint. Gerd Belkies bezeichnet diese auch zahlenmäßig sehr starke Generation als die erste, welche unter den Bedingungen der sozialistischen Ordnung aufwuchs, dort die entscheidenden Lebenserfahrungen sammelte und daraus neue Fragestellungen ableitete, welche ab den 60er Jahren öffentlichkeitswirksam zum Ausdruck gebracht worden sind.⁵

Nach diesen restriktiven Vorbedingungen können folgende Hypothesen formuliert werden, die in der Arbeit auf ihre Gültigkeit hin zu untersuchen sind und die Grundlage für die Abfassung der zentralen Forschungsfrage darstellen:

- H1: Der Formalismusbeschluss war die zentrale Verordnung, an welcher sich die musikästhetische Ausrichtung im Sozialismus festmachte.
- H2: Der Sozialistische Realismus wurde durch den Formalismusbeschluss zum stilprägenden Merkmal erklärt und bestimmte das kompositorische Schaffen in den nachfolgenden Jahrzehnten.

⁵ vgl. Belkies (1976), S. 2.

- H3: Das kulturelle Leben in Leipzig zeichnet sich besonders durch ihre Verankerung in der institutionsgebundenen Tradition aus.
- H4: Die Komponisten der *Mittleren Generation* sind von dem Sozialistischen Realismus geprägt, entwickeln darin aber ihren eigenen kompositorischen Stil.
- H5: Das Komponieren in der DDR erforderte eine politische Haltung, die in der Mittleren Generation im dialektischen Spannungsfeld zwischen Opposition und Opportunismus zu verorten ist.

Die aus diesen Vorbemerkungen abgeleitete und im Fokus stehende Forschungsfrage ist dabei folgende: *Inwiefern führte der Formalismusbeschlusses in seinen Auswirkungen zu einer politischen Positionierung im kompositorischen Schaffen der Mittleren Generation in Leipzig?* Um hierauf im Verlauf der Arbeit eine schlüssige Antwort zu finden, steht im einleitenden Teil die historische Einordnung im Vordergrund. Zentral sind dabei drei Dinge: Erstens die Skizzierung der stalinistischen Ideologie und dem daraus hervorgehenden totalitären Machtanspruch im Bereich der Kultur. Zweitens der Formalismusbeschluss an sich und die daraus hervorgehende ideologische Auslegung des Sozialistischen Realismus sowie drittens die Realismus-Debatte in der DDR, welche die geistige und realpolitische ‚Brücke‘ zwischen 1948 und der *Mittleren Generation* darstellt. Bei der Analyse des Sozialistischen Realismus scheint es darüber hinaus sinnvoll zu sein, anhand der Literatur konkrete Bewertungskriterien zu definieren, nach denen die Kompositionen letztendlich einzuordnen sind.

Im nachfolgenden Abschnitt ist die Stadt Leipzig als konkretes Wirkungsfeld zu sondieren, wobei die Musikszene vor allem im Hinblick auf ihren Umgang mit Neuer Musik zu betrachten ist. Mit Hinblick auf das Ziel der Arbeit ist vor allem der Stellenwert des Politischen im kulturellen Leben herauszuarbeiten, der nachfolgend den gegenwartshistorischen Rahmen darstellt, in welchen die Komponisten ihrem musikalischen Wirken nach fallen. Aus Gründen des Umfangs der Arbeit soll letztlich nur ein Werk je Komponist als Ausgangspunkt für alle weiteren Betrachtungen ausgewählt und beschrieben werden. Der nachfolgende dritte Abschnitt geht über eine Beschreibung hinaus, da hier der Versuch unternommen wird, die Werke mit Hilfe von Rezensionen sowie Aussagen von Musikwissenschaftlern, Zeitzeugen und den Kom-

ponisten nicht nur musikalisch einzuordnen, sondern darüber hinaus im Bezug zum Sozialistischen Realismus zu bewerten. Im letzten Abschnitt sind die Erkenntnisse Basis einer breiten Diskussion, um nicht nur die Forschungsfrage, sondern auch die aufgestellten Thesen sinnvoll beantworten zu können.

2 Ideologie und Kulturpolitik in der Sowjetunion

Als bestimmende Ideologie hinter dem Formalismusbeschluss galt der Stalinismus, der eingehend in seinen Grundzügen zu beschreiben ist.⁶ Die daraus hervorgehende Kulturpolitik ist nachfolgend ab den 20er Jahren zu betrachten, da schon in diesem Jahrzehnt die Ansätze der Entwicklung, welche im Formalismusbeschluss münden, gelegt worden sind. Als Bindeglied zur zentralen Theorie ist exkursiv ein Blick auf Dimitri Schostakowitsch zu lenken, der wie kein anderer Komponist für die Verwicklungen zwischen Ideologie und Musikästhetik, zwischen Staatsdoktrin und künstlerischer Individualität steht. Nachfolgend ist der Sozialistische Realismus zu definieren und in seiner ideologischen wie musikalischen Merkmalsbestimmung zu untersuchen. Dabei ist abschließend die Bestimmung von elf Kriterien nach Alfred Brockhaus (1970) als Grundlage aller weiteren Ausführungen der Arbeit nachzuvollziehen, was nur unter Berücksichtigung der kulturpolitischen Entwicklung der DDR bis Anfang der 70er Jahre möglich scheint. Denn es ist zu vermuten, dass ein musikästhetischer Diskurs nicht ohne die gesellschaftliche oder zumindest nicht ohne eine kulturpolitische Betrachtung zu denken ist.

2.1 Stalinismus

Über die Ideologie des Stalinismus ließe sich eine ganze Abhandlung verfassen, dies kann und muss an dieser Stelle aber nicht geleistet werden. Nach Heinz Niemann ist es ohnehin schwierig und bis heute nicht umfänglich gelungen, den Stalinismus als eine in sich geschlossene Theorie zu verstehen und die konsekutiven Merkmale zu bestimmen.⁷ In der westlichen Geschichtsforschung ist der Begriff im kritischeren Umfang zum einen als das theoretische Konstrukt und die praktische Ausformung des Terrorregimes seit Stalins Machtergreifung 1927 sowie darüber hinaus als eine konkrete Erscheinungsform des Machtmissbrauchs zu verstehen. In der Weiterentwicklung und Abgrenzung zum Marxismus-Leninismus ist der im

⁶ vgl. John (2009), S. 24.

⁷ vgl. Niemann (1991), S. 9f; Plaggenborg (1998), S. 13f.

Stalinismus propagierte starke Staat essentiell, welcher im Prozess des sozialistischen Aufbaus nicht wie von Lenin vorhergesagt abnimmt, sondern zunimmt und so die Gefahr abwehrt, welche aus der „kapitalistischen Einkreisung“ erwachse.⁸ Es herrscht weiterhin Klarheit darüber, dass der Stalinismus ein Herrschaftssystem darstellt, welches grundlegend an die Überhöhung der Person Stalin geknüpft ist. Dies ging aus dem ideologisch motivierten Versuch hervor, das ungleichmäßig entwickelte, wirtschaftlich rückständige und multiethnische Land einer eruptiven Modernisierung unter der Losung „Aufbau des Sozialismus“ zu unterziehen.⁹ Integraler und nötiger Bestandteil war der Führerkult um Stalin, welcher von seiner eigenen Willkür bestimmt war und danach seine inhaltliche Ausrichtung erfuhr.

Während der Phase des sozialistischen Aufbaus nahm zudem die Intensität der Klassenauseinandersetzungen „in jenem Maße zu, wie der Sozialismus seiner Vollendung entgegen ging“¹⁰. Dieses Kennzeichen ist zentral für die ideologische Rechtfertigung von exzessiver Ausübung von Gewalt des Staates gegen die eigene Bevölkerung.¹¹ Seinen Höhepunkt fand diese in den Säuberungswellen der Jahre 1936 bis 1938, welche von Innenministerium der UdSSR unter Leitung von Nikolai Jeschow durchgeführt wurden, persönlich jedoch von Stalin veranlasst und vom Politbüro gebilligt wurden. In den späteren Jahren der Stalin-Ära wurde der Terrorapparat durch den systematischen Aufbau des ‚GULag-System‘ nach den Kriterien der wirtschaftlichen Effizienz ausgeweitet, wobei mit 2,5 Millionen so viele Gefangenen wie nie zuvor inhaftiert wurden.¹² Im Vergleich zu den 30er und beginnenden 40er Jahren war der Stalinismus nun subtiler durch den Geheimdienst des NKWD geprägt, Schauprozesse wurden durch Affären ersetzt, Operationen zur Suche nach Volksfeinden nahmen unter Berija deutlich zu und vermehrt wurden sogenannte „Kampagnen zur Erhöhung der Wachsamkeit, der Kritik und Selbstkritik“¹³ ausgerufen. Dies führte zu einer Art Verselbstständigung des Terrors und Implementierung in der Bevölkerung, was über Stalins Tod hinaus kennzeichnend für das

⁸ vgl. Torke (1993), S. 321.

⁹ vgl. Mick (1998), S. 321.

¹⁰ Stalinismus, 321, Lexikon.

¹¹ vgl. Wehner (1998), S. 365.

¹² vgl. Ebd., 385f.

¹³ Ebd., 386.

totalitäre System der Sowjetunion und auch der DDR werden sollte. Der Terror im Mantel des Stalinismus veränderte so die Demographie, die Psyche der Menschen sowie die politische, soziale und kulturelle Landschaft, in welcher bis an das Ende der UdSSR in temporär verschiedenartiger Ausprägung Angst, Denunzierungen und die Willkür der Eliten zum Alltag gehörten.¹⁴

2.2 Die kulturpolitische Entwicklung bis zum 2. Weltkrieg

Die kulturpolitische Formung auf der ideologischen Grundlage des Stalinismus begann bereits in den 20er Jahren und zeichnete sich weniger durch absolute als durch indirekte Einflussnahme aus.¹⁵ Betrieben wurde diese vor allem mithilfe der staatlich gelenkten Assoziation Proletarischer Musiker (APM) und ihrem Chefideologen Marian Koval, dessen Mitglieder überwiegend Laienmusiker waren und klassische Werke als elitär und bürgerlich sowie neue musikalische Strömungen unter dem Schlagwort der *Dekadenz* ablehnten. Die westliche Kunstauffassung und künstlerischen Experimente jeder Art wurden als ‚links‘ und ‚modernistisch‘ abgetan (was an sich eine Absurdität war, da die politische Führung sich selbst als links verstand) und sollten durch eine Musikästhetik ersetzt werden, die für das Proletariat zugänglich und monumental zugleich sei.¹⁶ So wurde der aufkommende Jazz genauso als klassenfeindlich attackiert wie die Expressionisten der Wiener Schule um Webern, Berg und Schönberg.¹⁷ Insgesamt verstand die APM, welche 1928 in die RAPM (Russische Assoziation Proletarischer Musiker) überging, Musik als Propagandawerkzeug, mit Hilfe dessen ideologische Inhalte transportiert werden sollten.¹⁸

Als Gegenströmung entstand ab 1924 die Assoziation für zeitgenössische Musik (ASM), die zwar schon 1931 zerschlagen wurde, aber als ideologischer Kern der modernen Musik in der

¹⁴ vgl. Ebd., 365.

¹⁵ vgl. Gojowy (1994), S. 124.

¹⁶ vgl. Ebd.

¹⁷ vgl. John (2009), S. 284.

¹⁸ vgl. Ebd., 278.

Sowjetunion zu sehen ist.¹⁹ In Abgrenzung zur RAPM wurde sich an der Zwölftonmusik im Wesen orientiert, welche um eigene Impulse ergänzt zu der Herausbildung einer russischen Avantgarde führte. Auf Grundlage der Überwindung und Weiterentwicklung der neuen bürgerlichen Musik sollte im Sinne des ‚marxistischen Fortschrittsgedankens‘ eine eigene musikalische Sprache gefunden werden. Beispielhaft für eine zugleich affirmative Haltung gegenüber der sowjetischen Industrieästhetik sind die Werke *Das Eisenwalzwerk* (1926) von Aleksandr Mosolov und das Klavierstück *Schienen* (op. 16) von Leonid Polovinkin. Auch wenn der ideologische Gedanke der musikalischen Aussage nachgestellt war, so war die Musik als Ausdruck einer gesellschaftlichen Klasse in einer bestimmten historischen Situation zu sehen, die Inhalt und Form festlegt und dadurch zur Ablehnung traditioneller musikalischer Stile führt, da diese die aktuelle Aussage nicht wiedergeben können.²⁰ Nichts desto trotz vereinigte die Gruppe Komponisten mit sehr heterogenen Vorstellungen und Musikstilen, wie zum Beispiel Maximilian Steinberg als Vertreter der spätrömantischen Traditionslinie oder den schon erwähnten Aleksandr Mosolov, der als Avantgardist galt.²¹

Vor allem durch die progressive Ausrichtung der ASM kam es zum Verschmelzen der Revolutionskunst mit futuristischen Erneuerungsgedanken. Herauszustellen seien schon Skrejabins frühe Werke auf Zwölftonbasis, Joseph Schillingers Kompositionen nach mathematischen Zufallsoperationen, Arthur Lourié, der das Zwölfton-Material in Umkehrungen und Krebsgängen seriell verarbeitete oder der Systemansatz von Nikolai Roslavetz zur Unterwerfung von Klangkomplexen und Synthetakkorden von sechs bis acht Tönen als Stellvertreter einer neuen Tonalität. Sie alle prägten eine russische Musikszene, in welcher Schönbergs Gastauftritt 1913 kaum mehr als ein müdes Lächeln hervorrief.²² Darüber hinaus fanden in den westlichen Metropolen des Landes zahlreiche Gastspiele europäischer Komponisten statt. Alban Bergs *Wozzeck* und Franz Schreckers Gastspiel mit *Der Ferne Klang* sind nur zwei Beispiele, welche die Progressivität der russischen Musiklandschaft in den 20er Jahren beschreibt.²³ Grundlage

¹⁹ vgl. Ebd., 284.

²⁰ vgl. Kopp (1990), S. 26.

²¹ vgl. Gojowy (1994), S. 122.

²² vgl. Ebd.; Gojowy (2006), S. 22.

²³ vgl. Gojowy (1994), S. 123.

dieses prosperierenden musikalischen Lebens war die staatlich verordneten ‚Neue Ökonomischen Politik‘ (NEP), die bis 1928 anhielt und unter der Überschrift des Marxistischen Fortschritts zu einer Liberalisierung in der Gesellschaft und Kultur sowie künstlerischen Öffnung und Annäherung an den Westen führte.²⁴ Zwar wurde die RAPM mehr als die ASM gefördert und es gab vereinzelt Repressionen und Diffamierungen von Künstlern - Mosolov wurde aufgrund seines Übertritts in die SAM von Künstlern der RAPM öffentlich diffamiert und erhielt zeitweiliges Auftrittsverbot - doch waren Künstler kaum persönlich gefährdet und relativ frei in ihrem Schaffen.²⁵

Dass die relative Freiheit der 1920er nicht von Dauer sein würde, zeigte sich schon auf der 1. Allrussischen Musikkonferenz 1929, auf welcher die Deutungshoheit der Partei über musikalische Inhalte hervorgehoben wurde. Die Verständlichkeit der musikalischen Aussage, die Parteinahme für die kommunistische Ideologie sowie der generelle Anspruch und die Einflussnahme staatlicher Institutionen auf das sowjetische Musikleben wurden verbindlich festgelegt.²⁶ Durchsetzen und kontrollieren sollte die Beschlüsse die RAPM, die zur „musikalischen Sittenpolizei“²⁷ aufstieg. Zeitgleich verlor die ASM durch den Austritt Nikolai Mjaskowski und anderer führender Köpfe deutlich an Bedeutung, was die Vormachtstellung der RAPM zusätzlich festigte. Am 23. April 1932 wurden in letzter Konsequenz alle Musikverbände aufgelöst und im Sowjetischen Komponistenverband (SK) gleichgeschaltet. Wichtige Funktionärspositionen blieben aber mit ehemaligen Vertretern der RAPM besetzt, die innerhalb kürzester Zeit das vorgegebene Ziel erreichten: Die Gleichschaltung des musikalischen Lebens im Sinne der KPdSU.²⁸

Viel grundlegender und in größerem Umfang wurden die Kunstschaffenden durch die Verordnung des Sozialistischen Realismus getroffen. Der Begriff wurde erstmalig am 20. Mai 1932 von Ivan Gronsik, Vorsitzender des Organisationskomitees zur Bildung des Schriftstellerverbandes, gebraucht und fortan vom ZK propagiert. In seiner ideologischen Auslegung

²⁴ vgl. John (2009), S. 278f.

²⁵ vgl. Ebd., 304ff.

²⁶ vgl. Kopp (1990), S. 29.

²⁷ vgl. Gojowy (1994), S. 124.

²⁸ vgl. Ebd.

(siehe 2.5) und musikalischen Ausprägung (siehe 3.4) wird der Sozialistische Realismus später genauer betrachtet, hier sind die unmittelbaren Folgen für die sowjetische Kulturlandschaft kurz zu beschreiben. Diese sollte mit den Mitteln und Werkzeugen des Stalinismus ‚auf Linie‘ gebracht werden, weshalb letztlich die kommunistische Partei in Form des Sowjetischen Komponistenverbandes (SK) die Kontrolle über die Anwendung des Sozialistischen Realismus in der Musik bestimmte. Aus Angst vor politischer Verfolgung gingen daraufhin zahlreiche Künstler, welche die neuen ästhetischen Verordnungen als ‚billige Massenkunst‘ verachteten, in die innere Emigration.²⁹ Doch nicht jeder wollte oder konnte sich der staatlichen Doktrin anpassen, was dann zur Folge hatte, dass diese Künstler als ‚Konterrevolutionäre‘ gebrandmarkt und mit einem Berufsverbot noch milde bestraft wurden. Beispielhaft für dieses Schicksal russischer Künstler steht Aleksandr Mosolov, welcher 1936 zu acht Jahren Zwangsarbeit verurteilt wurde, was nur durch das Einwirken seiner Lehrer Reinhold Glière und Nikolai Mjaskowski zu fünf Jahren Verbannung reduziert werden konnte. Im Folgenden wandte er sich gezwungenermaßen von seiner avantgardistischen Tonsprache ab und komponierte in Sinne des Sozialistischen Realismus. Dies taten auch Komponisten wie Anatoli Alexandrow oder Isaak Dunaevskij, welche sich der neuen ästhetischen Vorgaben öffneten und auch sympathisierten.³⁰ Mit Verweis auf die im Zuge der Stalinisierung einhergehenden Veränderungen in den 30er Jahren ist schwer zu bestimmen, inwiefern dies ‚freiwillig‘ geschah, jedoch wäre es zu kurz gedacht, von einer generellen Ablehnung des Sozialistischen Realismus zu sprechen. Hinzu kommt, dass in den 1930er Jahren eine gesellschaftliche Wende hin zu traditionellen Werten stattfand, die mit einer Wiederaufwertung des großen russischen Nationalismus einherging (welche sicher auch im Zusammenhang mit der faschistischen Entwicklung der 30er Jahre in Westeuropa zu sehen ist). Die zukunfts-gewandte Aufbruchsstimmung, die Vergötterung der Maschine und der Technik oder auch die Verachtung des Psychologischen wurde nun als überholt erklärt und durch eine märchenhafte Verklärung der Vergangenheit und Gegenwart ersetzt.³¹

²⁹ vgl. John (2009), S. 314.

³⁰ vgl. Ebd., 319ff.

³¹ vgl. Gojowy (1994), S. 317.

In den 1940er Jahren blieb die 1932 in Blei gegossene Ausrichtung der Kulturpolitik erhalten und wurde ganz in den Dienst des Nationalismus und Sozialismus gestellt. Im Zuge des 2. Weltkrieges und Stalinismus führte dies zu einer Gleichzeitigkeit von eigentlich gegensätzlichen Entwicklungen: Zum einen waren die stalinistischen Strukturen aus einem System von Appell, Furcht, Gehorsam und Verdrängung so stark ausgeprägt, dass progressive Musik noch mehr durch einfache und volkstümliche ersetzt wurde, die das Nationalgefühl stärkte und die Massen erreichte. Das bewusst gezüchtete und geförderte ‚Sowjetische Massenlied‘³², welches seinen Ursprung schon in den 20ern hatte, erlebte nun seine Blüte. Der *Weltfrieden* von Schostakowitsch und vor allem die Lieder von Dunaevskij, Stalins Lieblingskomponist, wie das *Lied des Kostja* aus dem Film *Fröhliche Jungs* (1934) oder *Marsch der Enthusiasten* (1940), erfreuten sich bisher nicht gekannter Popularität.³³ Zum anderen führte der Krieg erwartungsgemäß dazu, dass die öffentliche Aufmerksamkeit mehr beim Kriegsgeschehen und weniger bei der Musik lag. Somit kam es zu einer Vitalisierung und Modernisierung der sowjetischen Musik, die bis 1947 anhielt. Beispiele hierfür sind die 2. Sinfonie von Chatschaturian, Schostakowitschs 7. Sinfonie oder die 6. Sinfonie von Prokofjew, die alle progressive Stilmittel aufweisen, welche vor dem Krieg nicht erlaubt waren.³⁴

2.3 Der Formalismusbeschluss von 1948

Nach dem 2. Weltkrieg war die Sowjetmacht bestrebt, die Kultur wieder im sozialistischen Sinne zu uniformieren und setzte dabei aus Angst vor dem gesprochenen Wort bei der Literatur und dem Theater an. Am 14. August 1946 wurde mit dem „Verdikt über zwei Leningrader Zeitschriften“ die Zeitungen *Swesda* und *Leningrad* verboten.³⁵ Grund war die falsche „Begeisterung für die moderne minderwertige bürgerliche Literatur des Westens“³⁶, was zu einer Neuberufung der Chefredakteure führte und alle Hoffnungen auf eine liberalere Kulturpolitik

³² Ebd., 129.

³³ vgl. Stadelmann (2003), S. 164.

³⁴ vgl. Christ (1999), S. 147.

³⁵ vgl. Kneip (1995), S. 39ff.

³⁶ Kersten (1957).

im Schriftstellerverband ersterben ließ. Zwölf Tage später erging es mit dem Beschluss „Über das Repertoire der Schauspielhäuser und Maßnahmen zu seiner Verbesserung“³⁷ dem Theater genauso wie der Literatur. Auch die Bildenden Künste wurden 1947 mit der Gründung der *Sowjetischen Akademie der Künste* gleichgeschaltet, die als höchstes wissenschaftliches Kunstzentrum in der Sowjetunion für die Umsetzung der Parteivorgaben in die Praxis verantwortlich war. Damit war sie für die Partei ein Bollwerk gegen die orthodoxen Stilrichtungen und ein weiteres staatliches Mittel, effizient in den künstlerischen Schaffensprozess einzugreifen.³⁸ All dies war Ausdruck einer neuen Kulturkampagne, die zur verstärkten Abschottung gegen den Westen betrieben wurde. Churchills ‚Eisener Vorhang‘ war schon deutlich präsent und steigerte die Angst vor westlicher Einflussnahme, von der nun auch die Musik erfasst wurde.

Auslöser war die im Januar 1948 von Stalin besuchte Oper *Die große Freundschaft* von Vano Muradeli, die für ihre Handlung und ‚modernistisch‘ ausgerichtete Musik scharf kritisiert wurde.³⁹ Kurz darauf berief Andrei Shdanow, Mitglied des Politbüros, Kunstideologe und enger Vertrauter Stalins, eine Sitzung des Moskauer Komponistenverbandes ein und verurteilte sehr deutlich die am Westen orientierte Ausrichtung der Musik. Nach dreitägiger Sitzung wurde am 10. Februar vom ZK der KPdSU die Resolution „Über die Oper ‘Die große Freundschaft’“ veröffentlicht, später auch bekannt unter dem „Formalismus-Beschluss“, in welcher ein Werk erstmal durch dieses Schlagwort gebrandmarkt wurde. Demnach wird die „formalistische Richtung in der Sowjetmusik (...) als antisozialistisch verurteilt, da sie „in der Praxis zur Liquidierung der Musik“⁴⁰ führt. Nach der offiziellen Deutung, vorgenommen in einer Rede Shedanows vor den Vertretern der Musik im ZK der KPdSU, werden mit dem Begriff musikalische Werke bezeichnet, in denen die äußere Form über Parameter wie Melodie und Harmonik gestellt werde, so dass dies zu einer „dekadenten“ Erscheinungsform und zu „Sinnentleerter Spielerei“⁴¹ führe, die sich durch Atonalität und unnötiger Komplexität

³⁷ Klause (2014), S. 400.

³⁸ vgl. Laß (2002), S. 15ff.

³⁹ vgl. Christ (1999), S. 45.

⁴⁰ Feuchtnier (2017), S. 186.

⁴¹ Berger (1978), S. 597f.

auszeichne. Dieser Vorwurf wurde nicht nur Muradeli gemacht, sondern er habe sich „der Diktatur der herrschenden Komponisten Schostakowitsch, Prokofjew, Chatschaturjan, Schebalin, Popow und Mjaskowski“⁴² gebeugt, die alle vom klassischen Erbe und der Volkstümlichkeit abgerückt sind und nun nur noch schrille Töne zu chaotischen Melodien verarbeiten. All dies habe „volksfeindlichen Charakter“⁴³ und sei „grob, primitiv, vulgär (...) und vom Grunde auf falsch“⁴⁴. Die kritisierten Komponisten wurden in der Folge aus der Leitung des SK abgesetzt und zu öffentlicher Selbstkritik gedrängt, welcher außer Mjaskowski auch alle nachkamen. Besonders jenes von Sergej Prokofjew verdeutlicht, wie schmal der Grad zwischen kompositorischer Freiheit und Opportunismus war:

„In einigen meiner Werke der letzten Jahre sind einzelne atonale Momente zu finden. Ohne besondere Sympathie hierfür zu haben, bediente ich mich trotzdem dieser Methode, in der Hauptsache der Kontrastwirkung wegen und um die tonalen Stellen stärker hervorzuheben (...) Ich werde nach einer klareren musikalischen Sprache suchen, die meinem Volke verständlich und lieb ist“⁴⁵.

Schon im April des Jahres 1948 tagte der SK erneut und erklärte den Formalismus wiederholt als zu verbannendes Prinzip. Das Leitungsgremium des SK, das *Orgkomitet*, welches direkt dem ZK unterstellt war, wurde abgesetzt und alle Verbandsstrukturen wurden reorganisiert. Neuer Generalsekretär wurde der erst 34jährige Tichon Chrennikow, der diese Position bis 1992 innehatte und als extrem regierungsnah für die Umsetzung der Resolution nach deren Vorstellungen zuständig war.⁴⁶ Noch auf dieser Tagung stellte Chrennikow das neue Programm unter der Losung „Für eine Kunst, die des sowjetischen Volkes würdig ist“⁴⁷ vor, in welchem er die anwesenden Komponisten für das Verwenden schwieriger Formen und deren text- und inhaltslose symphonische Musik rügte. Verfestigt wurde die Doktrin auf dem an-

⁴² Feuchtnier (2017), S. 187.

⁴³ Jungmann (2011), S. 93.

⁴⁴ Ebd., 77.

⁴⁵ Prokofjew (1948), zit. nach Feuchtnier (2017), S. 187.

⁴⁶ vgl. Christ (1999), S. 167.

⁴⁷ Gojowy (1994), S. 121.

schließlich stattfindenden Komponistenkongress, in dem unter Chrennikows Führung der Grundsatzartikel „30 Jahre Sowjetmusik und die Aufgabe sowjetischer Komponisten“, beschlossen wurde, mit welchem der Versuch unternommen wurde das „Rad der Musikgeschichte um 50 Jahre zurückzudrehen“.⁴⁸ Alle stilistischen Neuerungen seit Strauss und Debussy wurden scharf angegriffen, die westliche Avantgarde, genannt wurden u.a. Strawinsky, Messiaen, Hindemith, Berg und Menotti, wurde zu „Formalisten“ degradiert, die durch russische Klassiker wie Balakirev, Borodin, Mussorksi und Tanejew als Gegenspieler des Verfalls, ersetzt werden sollten.⁴⁹

Im Jahr 1948 wurden letztlich alle bedeutenden Komponisten verurteilt, wodurch auch die Verbandsfunktionäre unter Druck gerieten, da die nicht verurteilten zweitrangigen Komponisten durch ihre Werke zeigen mussten, dass sich die Resolution positiv auf die Entwicklung der sowjetischen Musik auswirke. Dazu waren sie aber adäquat nicht in der Lage.⁵⁰ Es entstand zwar ideologisch konforme Musik, die aber aufgrund der stereotypen Heldenmuster von Publikum immer weniger rezipiert wurde. So kam es zu einer baldigen Wiedereingliederung der ‚Verurteilten‘ in das sowjetische Musikleben, wodurch sie ihr Ansehen relativ schnell wieder herstellen konnten, auch wenn sie offiziell erst 1958 rehabilitiert wurden.⁵¹ Dennoch bedeutete der Beschluss für die Musik das Ende aller Hoffnungen auf einen Staat, der offen und liberal mit den Kulturschaffenden umging. Der Zustand der Einschüchterung blieb bis über Stalins Tod erhalten und bedeutete für alle Komponisten ein starkes Anpassen an die vorgegebene Parteiideologie. Diese erhielt wie schon angedeutet mit der Theorie des Sozialistischen Realismus einen Namen und eine konkrete Ausformung, die im Folgenden für einen logischen Fortgang der Arbeit zu beschreiben und zu bewerten ist.

An dieser Stelle sei der Vollständigkeit halber noch ein kurzer Ausblick über die Weiterentwicklung in der UdSSR eingeschoben. Bis in die Mitte der 50er Jahre herrschte der Formalismusbeschluss vor, danach setzte mit dem Tod Stalins, eigentlich erst mit der Geheimrede

⁴⁸ Ebd., 128.

⁴⁹ vgl. Christ (1999), S. 180ff.

⁵⁰ vgl. Ebd., 65.

⁵¹ vgl. Laß (2002), S. 22.

Chruschtschows auf dem XX. Parteitag der KPdSU 1956, ein Umdenken und eine Öffnung nach Westen hin ein, welche aber nicht zu einer kontinuierlichen Entwicklung der Musik zur Moderne hin führte. Zum einen existierte die neue Musik im ‚Tauwetter‘ der 60er Jahre nur in eher inoffiziellen Ansätzen und wurde weiterhin bekämpft. Auch in den 70er Jahren war sie wieder so gut wie ausgeschaltet und erreichte erst in den späten 80er Jahren eine neuerliche Akzeptanz.⁵² Darüber hinaus war die Sowjetunion von einer Gleichzeitigkeit von Entwicklungen in der Musiklandschaft geprägt, da Aufgestautes und eigentlich nacheinander Einsetzendes mit einem Male Einzug hielt. Alfred Schnittke fasst dies folgendermaßen zusammen:

„Nach Stalins Tod gab es – man kann es nicht gerade - eine Liberalisierung nennen, aber es begannen doch gewisse Informationen nach Russland zu kommen. In diesem Moment, als ich begann, all diese Dinge kennenzulernen, habe ich zur selben Zeit Schönberg, Berg, Webern und Stockhausen, Nono und Boulez kennengelernt. Es gab keine progressive Entwicklung, alles entdeckte ich zur gleichen Zeit“⁵³.

Dadurch entstand eine „unhistorische Situation“⁵⁴, welche die sowjetische Musikszene bis zu ihrem Ende prägen und deformieren sollte.

2.4 Exkurs: Die Bedeutung Schostakowitschs

Rund um Schostakowitschs 100. Geburtstag wurde in den vergangenen beiden Jahren eine Reihe von Publikationen veröffentlicht, welche das Leben des Komponisten neu bewerten sowie sein kompositorisches Schaffen und Wirken kritisch einordnen sollte.⁵⁵ Für diese Arbeit bedeutsam ist vor allem der Artikel „Chaos statt Musik“, der sich auf Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* bezieht. Die 1932 komponierte Oper wurde mit großem Erfolg in Europa und New York aufgeführt, bis am Abend des 26. Januar 1936 Stalin, Molotow und

⁵² vgl. Dahlmann (2007), S. 24f.

⁵³ Interview Alfred Schnittkes in der FAZ vom 7.10.1974, zit. nach Gojowy (1994), S. 130.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ vgl. Feuchtnner (2017); Ektoras (2016) u.a. sowie den Abschlussbericht der 6. Internationalen Schostakowitsch Tage Gohrisch (2015)

Shdanow die Aufführung im Bolschoi-Theater in Moskau besuchten und Stalin die Loge verließ.⁵⁶ Zwei Tage später erschien in der *Pravda* der berühmte Artikel, in welchem die Aufführung verrissen und als formalistisch gebrandmarkt wurde:

Von der ersten Minute an verblüfft den Hörer [...] die betonte disharmonische, chaotische Flut von Tönen. Bruchstücke von Melodien, Keime einer musikalischen Phrase versinken, reißen sich los und tauchen erneut unter in Gepolter, Geprassel und Geräusch [...] Gerät der Komponist gelegentlich in die Bahn einer einfachen und verständlichen Melodie, so stürzt er sich wieder, als wäre er erschrocken über ein solches Unglück, in das Labyrinth des musikalischen Chaos [...]“⁵⁷.

Der Artikel, welcher im ZK-Beschluss ausdrücklich als „Meinung des Zentralkomitees“⁵⁸ bekräftigt wird, ist das erste öffentliche Zeugnis, in welchem die dogmatische Kulturpolitik von Shdanow dargelegt wird. Der Artikel warf Schostakowitsch, der gerade an seiner 4. Sinfonie arbeitete, Opportunismus für das Bürgerliche Leben und mangelndes Interesse an den Bedürfnissen der Massen vor. Es drohten Verhaftung, Verbannung und sogar das Todesurteil, all das war real existent.⁵⁹ Die Oper wurde in der gesamten Sowjetunion abgesetzt und der Komponist als Volksfeind titulierte, was ihn in eine schwere persönliche Krise stürzte. Nach Alfred Brockhaus stand er hier am Scheideweg, der eine habe in den „Abgrund des Pessimismus, der andere hin zur Selbstbesinnung geführt.“⁶⁰ Schostakowitsch entschied sich für den zweiten Weg, denn er arbeitete weiter an der 4. Sinfonie, welche er selbst als sein „Credo eines Komponisten“⁶¹ bezeichnete. Aufgeführt wurde das Werk jedoch vorerst nicht, da Schostakowitsch dies während der Proben mit der Sankt Petersburger Philharmonie zurückzog. Ob dafür die äußeren Umstände der Grund waren die oder wie in den 50er Jahren von ihm behauptet, die Unfähigkeit des Dirigenten Fritz Stiedry, der ein „entsetzliches Durcheinander“ veranstaltete, ist bis heute nicht gesichert, letzteres bleibt aber unwahrscheinlich.

⁵⁶ vgl. Wolter (1991), S. 45ff.

⁵⁷ Ebd., 49.

⁵⁸ Gojowy (2006), S. 24.

⁵⁹ vgl. Dahlmann (2007), S. 18.

⁶⁰ Brockhaus, zit. nach Wolter (1991), S. 46.

⁶¹ Feuchtnier (2017), S. 24.

Das Beispiel der 4. Sinfonie ist darüber hinaus noch aus einigen anderen Gründen kennzeichnend für die Kulturpolitik der Sowjetunion. Um dies nachvollziehen zu können, ist auf eine Serie von Veröffentlichungen zu verweisen, welche gleichzeitig die Brücke zu den Ereignissen von 1948 schlägt. Es handelt sich um mehrere Artikel aus dem Jahr 1948, welche in Folge der später noch zu erwähnenden ZK-Beschlüsse in der offiziellen Zeitschrift *Sovetskaja Muzyka* von dem einstigen Chefideologen der RAPM, Marian Koval, verfasst wurden und die die Öffentlichkeit im Sinne der staatlichen Propaganda über die Beschlüsse informieren sollten. Die 4. Sinfonie gilt dabei als zentrales Beispiel einer verachtungswürdigen Ästhetik. Schostakowitsch, der durchweg als ‚Neoklassiker‘ betitelt wird, greife zwar die äußere Form der Klassiker auf, diese wird aber durch Gefühllosigkeit, melodische Armseligkeit und Ziellosigkeit korrumpiert und entfremde sich so von dem im Artikel öfters erwähnten Ideal des Wladimir Schtscherbatschow.⁶² Beweis ist für ihn die Fuge aus dem ersten Satz, welche sich durch Gegenstandslosigkeit und Chaos gleichermaßen auszeichnet und so als „tragisch“ für den Zuhörer zu bezeichnen ist.

*Aus der Musik der Vierten Symphonie kann man ein ganzes Wörterbuch chaotischer, neuropathischer Zusammenklänge herleiten, disharmonischer, zufällig auf- gehäufter Klänge. Solche Beispiele gibt es auf jeder Seite des Werkes. Die Phantasie versucht zu begreifen, was für eine Gestalt jener Komponist in dieser seiner Musik verkörpern will. Und da kommen einem sofort die Drei Phantastischen Tänze op. 1 [...] ins Gedächtnis. Ja, es ist derselbe Pierrot! [...] Dann beginnt wieder aufs neue dieses Laufen, eine mechanische Bewegung wird von der anderen abgelöst, auf diese Bewegung schichten sich den Verstand verfinsternde Akkorde. Das Tempo wird immer schneller – drängt zum Entsetzen, zur Katastrophe. Und schließlich folgen Trauer und Erstarrung im ersterbenden, sich entfernenden Flimmern der Celesta... Pierrot ist tot. Die Sinfonie ist zu Ende.*⁶³

Die Ausführungen von Marian Koval zeigen die charakteristischen Schlüsselbegriffe und Denkweisen der offiziellen Musikdoktrin auf, die im Übrigen identisch sind mit denen der

⁶² Komponist aus St. Petersburg (1889 – 1952), gefördert durch Stalin und in vielerlei Hinsicht Ideal der neuen, linearen Richtung in der russischen Musik

⁶³ Gojowy (1994), S. 118f.

RAPM aus den 1920er Jahren. Antimelodik, Disharmonie und Atonalität wurden als futuristisch und antisozialistisch abgewertet und eine ‚gesunde Kunst‘ propagiert, ein Begriff, welcher sowohl im Nationalsozialismus als auch in der Sowjetunion gebraucht wurde.⁶⁴ Was ‚gesund‘ dabei genau bedeutet, wurde nicht definiert. Aber auch dies hat Methode und wird zum Kennzeichen der sowjetischer Kulturpolitik: Bisher Ungesagtes wird als selbstverständlich vorausgesetzt und damit eine Grauzone geschaffen, welche willkürliche Sanktionierungen erleichtert.⁶⁵

2.5 Die ideologische Auslegung des Sozialistischen Realismus

Der Sozialistische Realismus trat wie bereits angedeutet, erstmals nach der Resolution von 1932 auf und diente zunächst als Kampfaufwurf.⁶⁶ Vor allem Stalins Losung, die Schriftsteller müssten als „Ingenieure der menschlichen Seele“⁶⁷ auftreten und diese im Sinne des Sozialismus prägen, spiegelt den Geist der Zeit wider. Auf dem 1. Allunionskongress der Schriftsteller im August 1934 wurde von Shdanow der Sozialistische Realismus als Hauptmethode der sowjetischen Literatur proklamiert, welche die Wirklichkeit im Kontext der ideologischen Entwicklungen darzustellen habe.⁶⁸ Es bedarf also nicht nur der Fähigkeit, Statisch-Gegenständliches darzustellen, sondern die Musik müsse nach der stalinistischen Doktrin auch Dynamisch-Gestaltendes abbilden, denn sonst würde die Theorie nur in der Malerei und Literatur wirken, die deutlich plastischer und programmatischer sind als die Musik. Dies gelinge, wenn man die Widerspiegelungstheorie nach Lenin zugrunde legt, die durch die Annahme der „doppelten Mimesis“ nach György Lukács Gültigkeit erfährt, nachdem die Realität durch menschliche Gefühle und diese wiederum durch die Musik widergespiegelt werden.⁶⁹ Wie wichtig diese Lehren waren, lässt sich auch daran zeigen, wie selbstverständ-

⁶⁴ vgl. Ebd., 119.

⁶⁵ vgl. Ennker (1998), S. 170f.

⁶⁶ vgl. Laß (2002), S. 19.

⁶⁷ Kneip (1995), S. 24.

⁶⁸ vgl. Meyer (1993), S. 310f.

⁶⁹ vgl. Mehner (1998), S. 1619.

lich der Gebrauch des Wortes ‚Widerspiegelung‘ im DDR-Wortschatz der DDR-Bürger war. Die jahrelangen Realismusdebatten zeigen allerdings die Schwierigkeit, dieses Konzept für die Musik fruchtbar zu machen. Musik als Abbild der Realität konnte nur mit zusätzlichen Konstruktionen dahingegen genutzt werden, dass sie „die richtigen dynamischen und emotionalen Qualitäten zu fixieren habe“.⁷⁰ Sie dürfe aber keinesfalls die Wirklichkeit nur kopieren wollen, sondern müsse „als Verallgemeinerung höher, wirksamer und reicher als diese sein“, also gewissermaßen idealisieren, so Karl Berger in seinen Ausführungen zur Funktionsbestimmung der Musik in der Sowjetideologie.⁷¹

Die neue ästhetische Sprache war in den 30er Jahren ein entscheidendes propagandistisches Mittel, um den Transformationsprozess in der Sowjetunion hin zum führenden sozialistischen Industriestaat zu begleiten. In der Tat schienen die schlimmsten Folgen der Industrialisierung und Zwangskollektivierung überwunden, und immer mehr bestimmte die Utopie einer kommunistischen Gesellschaft den Zeitgeist. So wurde der Sozialistische Realismus schon in den 30er Jahren zu dem, was er danach immer bleiben sollte: Nicht nur eine künstlerische Methode, eine bestimmte Form der Literatur oder Musik, nicht nur ein ästhetisches Programm, sondern immer ein „Modus der Wahrnehmung und der Selbstbeschreibung bzw. ein mentalitätsgeschichtlicher Zustand“⁷². Die musikästhetische Doktrin ist also nicht nur ein Instrument für die Durchsetzung staatlicher Ziele, sondern gleichzeitig auch notwendig für die Beibehaltung eines revolutionären Geistes, der wiederum die musikästhetische Doktrin legitimiert und nährt. Nach den Ausführungen von Klaus Meyer sind seine wichtigsten Kennzeichen die *Parteilichkeit* (partijnost‘), die dem Schriftsteller ein unbedingtes Schreiben im Duktus der herrschenden Parteilinie vorschreibt, das *Typische* (tipicnost), welches die dargestellten Hauptfiguren als parteitreu und als *positive Helden* beschreibt und welches auf Grundlage der *Idee* (idejnost‘) das Vorbild für eine neue sozialistische Gesellschaft verkörpert, sowie schließlich das *Volkstümliche* (narodnost‘), welches sich vor allem durch eine klare

⁷⁰ Berger (1963), S. 17. Die Musikwissenschaftler Zofia Lissa und Georg Knepler sind als Wegbereiter dieser Auslegung zu nennen.

⁷¹ vgl. Ebd., 17ff.

⁷² Dahlke (2010), S. 390.

äußere Form, Verständlichkeit und einen antiexperimentellen Schreibstil auszeichnet.⁷³ Vor allem der *positive Held* ist inhärenter Bestandteil des Sozialistischen Realismus, er ist der „Kristallisationspunkt der sozialpädagogischen Funktion der sozialistisch-realistischen Literatur“⁷⁴.

Diese Kriterien der (positiven) Beschreibung des gegenwärtigen realen und emotionalen Zustands im Sozialismus wurden zunehmend nicht nur für die Literatur, sondern auch für alle anderen Kulturbereiche bestimmend. Ab Mitte der 30er Jahre übernahm die Bildende Kunst den Merkmalskatalog des Schriftstellerverbandes und leitete daraus jene vier Bereiche der Bildenden Kunst ab, die nicht weiter akzeptiert wurden:⁷⁵

- Politische Kunst: Abgelehnt wurde jegliche Form der Kunst, die das Parteiprogramm nicht unterstützte bzw. den Staat und seine politische Führer kritisierte.
- Religiöse Kunst: Religion durfte nicht unterstützt werden. Dies umfasste sogar das Verbot Kirchen zu malen etc.
- Erotische Kunst: Die offizielle Interpretation unterschied nicht zwischen Erotik und Pornografie. Jegliche Darstellung von Sexualität war verboten.
- Formalistische Kunst: Hierzu zählte alles, was vom Sozialistischen Realismus abwich. Dazu gehörten vor allem die ‚unkonventionellen Kunstformen‘ wie Kubismus, Surrealismus etc.

All diese Kategorien wurden in der Folge auf die Musik übertragen, wobei vor allem die letzte von Bedeutung war. Um zu definieren, was eine ‚Abweichung‘ vom Sozialistischen Realismus bedeutete, musste der Begriff konkretisiert werden. Dafür waren der SK zuständig, im Speziellen die Leitungsorgane und Sekretariate, welche direkt dem ZK unterstellt waren und durch ihre Anordnungen dem Sozialistischen Realismus Inhalt und Form geben sollten.⁷⁶ Doch hier stellt sich eine Merkwürdigkeit ein: Obwohl der Sozialistische Realismus schon seit

⁷³ vgl. Meyer (1993), S. 310.

⁷⁴ Laß (2002), S. 20.

⁷⁵ vgl. Ebd., 21.

⁷⁶ Meyer (1993), S. 310.

1932 die klare ästhetische Leitlinie im Sozialismus war, erfuhr sie bis einschließlich 1948 keine konkrete Ausformulierung für die Musik. Es gab keine stilistischen, satztechnischen oder ähnliche Vorgaben, welche die musikalische Umsetzung für die Komponisten konkretisierte. Was es gab, waren zweierlei: Erstens die negativen Handlungsanweisungen, formuliert in den Ausführungen von Shdanow im Formalismusbeschluss (Siehe 2.3), um gezielt die ‚Formalisten‘ als ‚Antirealisten‘ und damit als Feinde der Sowjetunion darzustellen, sowie zweitens einen ideologischen Merkmalskatalog, in dem beschrieben wurde, *wie* der Sozialismus verkörpert werden solle und *was* er abzubilden habe. So blieb der Begriff nicht ohne Grund „bis an das Ende der Sowjetunion merkwürdig unscharf“⁷⁷, wodurch die ästhetische Theorie je nach politischer Lage interpretiert sowie nach Bedarf propagandistisch (aus)genutzt werden konnte. Der Sozialistische Realismus war also nicht musikalisch, sondern vielmehr politisch intendiert und hatte die Gleichschaltung und parteiliche Inbesitznahme der Kunst für den Aufbau des Sozialismus und den Kampf gegen die ‚westlichen Imperialisten‘ zum Ziel.

Aufgabe des nun folgenden Kapitels ist darzulegen, inwiefern diese sowjetische Auslegung der Doktrin auch für die DDR Gültigkeit besitzt⁷⁸.

⁷⁷ Kneip (1995), S. 39.

⁷⁸ vgl. Christ (1999), S. 106ff.

3 Die Realismus-Debatte in der DDR

3.1 Die SED-Kulturpolitik und die Auslegung des Sozialistischen Realismus

Als Ausgangspunkt kann das Prager Manifest von 1948 gesehen werden, welches in Zusammenarbeit mehrerer Länder des späteren Warschauer Paktes verfasst wurde und eine Krise der damaligen Musikkultur konstatierte, die sich vor allem in dem Gegensatz zwischen sogenannter ernster und leichter Musik zeigte.⁷⁹ Die Komponisten sollten sich vermehrt „solchen Formen wie dem Lied, der Kantate, dem Oratorium oder der Oper zuwenden“, um so „an der Erziehung der breiten Masse mitzuwirken“⁸⁰. Im gleichen Muster wie 1948 in Moskau bei der Oper *Murandelis* (siehe 2.3), griffen die Staatsorgane der DDR politisch das erste Mal mit der Absetzung der Oper *Antigone* von Carl Orff aktiv in den Kulturbetrieb ein. Beim Gastspiel an der Oper in Dresden am 14. März 1950 erhielt das Stück eigentlich gute Pressestimmen. Um diese aber zu übertönen, veröffentlichte der Musikkritiker Karl Laux in der *Täglichen Rundschau* seinen Artikel *Im Formalistischen erstarrt*, in welchem er den Aufriss kritisierte, „um ein Nichts aufzuplustern, anspruchsvoll zu dekorieren und schamhaft zu verdecken“⁸¹. Noch stärker stand ein Jahr später *Die Verurteilung des Lukullus* von Berthold Brecht und Paul Dessau (ursprünglich *Das Verhör des Lukullus*) im Kreuzfeuer der Kritik: „Viel Schlagzeuge, disharmonische Töne (...) man weiß nicht, wo man eine Melodie suchen soll“⁸², so urteilte der zuständige Kultur-Sekretär des ZK der SED, Hans Lauter, über das Werk. Dies war der Beginn der Kampagne gegen *formalistische Tendenzen*, welche in der 5. Tagung des ZK vom 15.-21. März 1951 in einer Rede Lauters kulminierte. Das zweieinhalbstündige Referat wurde nur zum Teil von Lauter verfasst, sondern entstand unter maßgeblichen Einfluss von Wladimir Semjonow, ab 1953 Chef der *Hohen Kommission der UdSSR in Deutschland* und

⁷⁹ vgl. Mehner (1998), S. 1620.

⁸⁰ Zur Weihen (1999), S. 45.

⁸¹ Ebd., 46.

⁸² Jungmann (2011), S. 95.

späterer sowjetischer Botschafter in der DDR, sowie dem Politbüro der DDR unter Walter Ulbricht.⁸³ Konstatiert wurde ein Rückstand der Kunst und Literatur im Vergleich zu Wirtschaft. Lauter plädierte für einen generellen Umschwung im kulturellen Leben, der auch die gesellschaftlichen Verhältnisse mit abbilde. Unter diesem Grundtenor stand die abschließende „EntschlieÙung“, welche mit dem Titel „Der Kampf gegen Formalismus in der Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“ überschrieben war und die Grundlage für die weitere kulturpolitische Entwicklung der 50er Jahre darstellte.⁸⁴ Formalismus bedeute demnach die „Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst“ und sei eine Formgebung, die „nicht vom Inhalt des Kunstwerkes bestimmt“⁸⁵ werde:

„Das wichtigste Merkmal des Formalismus besteht in dem Bestreben, unter dem Vorwand oder auch der irrigen Absicht, etwas ‘vollkommen Neues’ zu entwickeln, den völligen Bruch mit dem klassischen Kulturerbe zu vollziehen. Das führt zu einer Entwurzelung der nationalen Kultur, zur Zerstörung des Nationalbewusstseins (...) und bedeutet damit eine direkte Unterstützung der Kriegspolitik des amerikanischen Imperialismus“⁸⁶.

Es hatte Priorität, eine parteilich korrekte Weltsicht künstlerisch einzufordern, die aber wieder nur allgemeine Merkmale benannte: Volksverbunden, optimistisch, am klassischen Erbe orientiert und auf Inhalt und Aussage statt auf Material und Form ausgerichtet.⁸⁷ Auch in der DDR wurde nie explizit festgehalten, wie die realistische Musik zu klingen habe. Folglich konnte nach der politischen Haltung und Einstellung eines Komponisten entschieden werden, inwiefern dieser ‚brauchbar‘ sei und demnach seine Kompositionen als realistisch oder formalistisch eingestuft werden können.⁸⁸ Nicht nur in der Sowjetunion, sondern auch in der DDR war der Sozialistische Realismus folglich keine musikalische, als vielmehr eine politische Klassifikation, die nach willkürlichen Maßstäben von den Herrschenden definiert wurde.

⁸³ vgl. Köster (2002), S. 68.

⁸⁴ vgl. Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ EntschlieÙung des Zentralkomitees, zit. nach Ebd., 69.

⁸⁷ vgl. Siegmund-Schultze (1974), S. 76.

⁸⁸ vgl. Kirchberg (1996), S. 64ff.

Mindestens so stark wie in der UdSSR sollte die Doktrin über das politische hinaus auf die sozialistische Persönlichkeitsbildung übergreifen.⁸⁹ Die Kulturschaffenden wurden von der Erziehung vereinnahmt und sollten mit den beginnenden 50ern für die Formung des ‚Neuen Menschen‘ im Sinne des Sozialismus einstehen. Die dialektische Einheit aus politischer Implikation und sozialer Motivation war bis 1990 ein bestimmendes Charakteristika der DDR-Musik, so dass die „kompositorische Praxis in unterschiedlichem Maße von der theoretischen Debatte berührt [war]“⁹⁰. Dass der Inhalt dafür über der Form zu stehen habe, entsprach dabei der Funktionalität im Komponieren, das im Sinne der Partei das westliche Feindbild zu degradieren und den Sozialismus zu überhöhen hatte.

Bevorzugt wurden demnach politische Massennieder, Vokalwerke mit sozialistischen Texten und volkstümliche Stücke komponiert, die im Sinne der Propaganda nationale und anti-imperialistische Ansichten unterstützen und dafür heiter, bejahend sowie volksverbunden und traditionell daher kommen sollten. Als realistisch galt es demnach nicht, die realen Probleme zu zeigen. Das gesellschaftliche Konfliktpotential sollte vielmehr ausgeklammert werden.⁹¹ Wird darüber hinaus das Genre der Oper genauer betrachtet, tritt eine weitere Auffälligkeit deutlich hervor: Der Rückgriff auf Werke, die schon im Nationalsozialismus gespielt wurden, war weit verbreitet. Rudolf Wagner-Régenys Oper *Der Günstling* (1934), Werner Egks *Peer Gynt* (1938) oder Ottmar Gersters *Die Hexe von Passau* (1939-1941) wurden damals, wie nun in den 50er Jahren erfolgreich aufgeführt. Alle drei Opern verband das Kriterium der ‚Verständlichkeit‘ und damit auch der angeblichen ‚Volksnähe‘.⁹² Dabei waren die 50er Jahre von einem romantischen Klangbild dominiert, das vor allem monumental und pathetisch daher kam und in der maximalen Ausdehnung die gemäßigte Moderne, wie Prokofjew oder Hindemith, streifte.

Um die empirische Betrachtung der musikalischen Auslegung noch weiter zu skizzieren und zu präzisieren, ist ein Blick auf das sinnvoll, was *nicht* gewünscht war: Die westlichen Kompo-

⁸⁹ vgl. Köster (2002), S. 83ff.

⁹⁰ Zur Weihen (1999), S. 462f.

⁹¹ vgl. Köster (2002), S. 68.

⁹² vgl. Jungmann (2011), S. 95f.

nisten, von Mahler, über Debussy bis Strawinsky, waren genauso verpönt wie die Zeitgenossen der 2. Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern), bzw. die seriellen Avantgardisten (Boulez, Ives, Messiaen) und die Jazzmusik.⁹³ So stand „dem seriellen Jahrzehnt in der BRD (...) gleichermaßen einseitig das dogmatisch-konservative in der DDR“⁹⁴ gegenüber und führte zu einer Verfestigung der Denkweisen des Kalten Krieges.

Im Zuge der Entstalinisierung, ausgelöst durch die Geheimrede Chruschtschows im Februar 1956, setzte auch in der DDR eine kurze Phase der Liberalisierung ein, in der zahlreiche ‚Realitäten‘ in der Musik zugelassen wurden, was sich in den kritischen Beiträgen in der Wochenzeitung *Sonntag* um den Redakteur Gustav Just oder auch an avantgardistischeren Aufführungen wie Alban Bergs Oper *Wozzeck* 1955 an der Staatsoper Berlin zeigte. Aufgrund einer „fehlenden Koalition zwischen kritischen Teilen der Partei, Intelligenz und der Gesellschaft“⁹⁵ machte sich die von Chruschtschow eingeleitete *Tauwetterperiode* in der DDR aber weniger bemerkbar als in anderen Ostblockstaaten. Vorerst beendet wurde diese Phase mit der Niederschlagung des Ungarn-Aufstandes im Juni 1956, die Formalismus-Debatte ging aber weiter.⁹⁶ Beispielhaft ist hier die Diskussion um das 1958 in Berlin uraufgeführte *Lenin-Requiem* von Eisler, in welchem vom Leipziger Musikwissenschaftler Eberhard Klemm Anfang der 60er Jahre dodekaphone Anteile nachgewiesen wurden. Darauf konterte E.H. Meyer, Klemm würde die Reihentechnik bei Eisler „umwerten“, dieser habe jedoch vielmehr „frei zwölfstönig gestaltete Teile mit tonalen Teilen zu einer vollkommenen Einheit in einem ausgesprochenen persönlichen Eisler-Stil“⁹⁷ verschmolzen und sei deshalb zweifelsfrei eine Komposition des Sozialistischen Realismus.

In diesen Diskurs fällt der V. Parteitag der SED 1958, in welchem versucht wurde, mit den „10 Gebote(n) für den neuen sozialistischen Menschen“ einen erneuten verschärften kulturpolitischen Kurs einzuschlagen und so die *Tauwetterperiode* endgültig zu beenden.⁹⁸ Schon

⁹³ vgl. Kirchberg (1996), S. 364.

⁹⁴ De La Motte-Haber (1995), S. 96.

⁹⁵ Zur Weihen (1999), S. 33.

⁹⁶ vgl. Jungmann (2011), S. 96.

⁹⁷ Ebd., 97.

⁹⁸ vgl. Braun (2007), S. 123.

hier deutete sich an, was ab 1959 nach der Bitterfelder Konferenz mit dem Schlagwort des „Bitterfelder Weges“ programmatisch vorgegeben werden sollte: Nachdem die Arbeiterklasse schon die Macht in der Wirtschaft und Politik übernommen hat, solle sie nun auch die „Höhen der Kultur“ erstürmen, eine sozialistische Nationalkultur aus dem Volk heraus erbauen und so die „wachsenden künstlerischen und ästhetischen Bedürfnisse der sozialistischen Werktätigen“ gerecht werden.⁹⁹ Unter der Losung „Künstler in die Betriebe“ und mit dem Ziel, die Trennung zwischen der Laien- und Berufskunst aufzuheben, entstanden Arbeiterchöre, Malzirkel, Laiensinfonieorchester etc., die aber nie die erhoffte Massenwirkung erlangten. Darüber hinaus bemühte sich die DDR um eine kulturelle Volksbildung, indem bei Aufführungen Neuer Musik Diskussionsrunden abgehalten wurden, Arbeiterbrigaden in ihren Betrieben von Künstlern besucht wurden, damit sich diese mit neuen, sozialistischen Kunstwerken auseinandersetzen sollten.¹⁰⁰

Mit diesem Weg konnte die DDR-Führung zum einen eine Offenheit und entspannte Politik demonstrieren und gleichzeitig die Realismus-Doktrin in ihrer Volksnähe und Massentauglichkeit auslegen. So begann die Entstehung einer offenen Kulturszene. Dem entgegen stand das 11. Plenum des ZK vom Dezember 1965, welches in Zusammenhang mit dem Machtwechsel in der Sowjetunion zu sehen ist und die Phase der Liberalisierung beendete. Wortführend kritisierte Erich Honecker die Künstler des „Nihilismus und des Skeptizismus“ und leitete damit eine Phase der restriktiven Politik, von Aufführungsverboten und Ausweisungen ein.¹⁰¹ Dies traf auch die Musik, dennoch ist im allgemeinen von keiner klaren ideologischen Leitidee, sondern von einem kulturpolitischen „Zickzackkurs zwischen Phasen von Tauwetter und Eiszeit, zwischen ‚Bitterfelder Weg‘ und dem 11. Plenum des ZK“¹⁰² auszugehen, der zu einer Kontroverse um die Doktrin des Sozialistischen Realismus führte. Polemisiert wurde dies in der Aussage von Alfred Brockhaus (1965), dass es eine „kapitalistische oder sozialistische Terz“¹⁰³ gar nicht geben könne und somit das grundlegende kompositorische Material

⁹⁹ vgl. Ziermann (1978), S. 110.

¹⁰⁰ vgl. Klemke (2007), S. 236.

¹⁰¹ vgl. Agde (2000), S. 21.

¹⁰² Schneider (1990), S. 370.

¹⁰³ Brockhaus, zit. nach Jungmann (2011), S. 97f.

nicht ideologisch präformiert sei. Doch dies war erst der Anfang der Diskussion. Im Hinblick auf die anzunehmende Bedeutung für die *Mittlere Generation* in Leipzig und als gedankliches ‚Bindeglied‘ zwischen Formalismusbeschluss und Leipzig der 70er und 80er Jahre soll diese Debatte in zweierlei Hinsicht nachgezeichnet werden, nämlich einleitend durch die Betrachtung des inhaltlichen Kerns der Debatte, die Problematik der Inhalt-Form-Relation im Sozialismus, und nachfolgend durch die Untersuchung der Aufführungspraxis und daraus abzuleitenden Erwartungen an das kompositorische Schaffen in der DDR.

3.2 Die Frage der Inhalt-Form-Relation

Der Musikwissenschaftler Eberhard Lippold hält in der Veröffentlichung von 1971 *Zur Frage der Inhalt-Form-Relation in der Musik* treffend fest, dass harmonische Schwingungsverhältnisse nicht durch „ästhetische Dekrete außer Kraft gesetzt werden können“¹⁰⁴. Wenn dies dennoch der Fall sein soll, also die Ideologie auf das musikalische Material wirkt - und es ist zu vermuten, dass dies das Ziel der ideologischen Doktrin ist - muss das musikalische Material nach seiner ästhetisch-ideologischen Präformiertheit geordnet werden. Die musikalische Form und die Gestaltungsmittel sind dabei aber nie identisch, sondern es handelt sich immer um Abstraktionen. Das bedeutet, dass formale und inhaltliche Merkmale in das zu schaffende Werk integriert und erst durch akustisch-dynamische Ausführung zur konkreten ästhetischen Wirklichkeit werden. An die Widerspiegelungstheorie anknüpfend ist aufgrund seiner Bedeutung für die sowjetische Musikwissenschaft hier auf die Publikation von Boris Assafjew *Die musikalische Form als Prozess* einzugehen, in welchem er die Musik als eine spezifische Form der bildhaften Tätigkeit des Menschen beschreibt, d.h. dass das menschliche Intonieren die „akustische Äußerung eines Gedankens“ und „akustisches Erscheinen menschlicher Bewusstseinsprozesse“¹⁰⁵ darstellt. Die genaue Darstellung seiner Intonationstheorie führt hier zu weit, nur so viel: Den Inhalt trägt die Musik als „klanglich bildhaften Sinngehalt“ in sich selbst, dieser existiert auch nur als sozial determinierte Widerspiegelung der Wirklichkeit (als Intona-

¹⁰⁴ Lippold (1971), S. 68.

¹⁰⁵ vgl. Asaf'ev (1976), S. 14.

tion) und ist damit in Dialektik zur Form zu sehen. Das bedeutet nicht, dass zum Beispiel der „Inhalt eines Intervalls“ in einer bestimmten Form vorgegeben ist, sondern er entsteht erst in prozesshafter und dialektischer Wechselwirkung mit dem historisch-gesellschaftlichen Sinngehalt.¹⁰⁶ Erst wenn das Intervall, um bei diesem Bild zu bleiben, also zur „exakten Determinante der emotionalen Bedeutungsqualität der Intonation“¹⁰⁷ wird, entstehe Musik. Dabei wirkt der Prozesscharakter grundlegend für das Widerspiegeln von Bewusstseinsvorgängen, wodurch die Musik eine zentrale Funktion im gesellschaftlichen Erkenntnisprozess einnimmt.¹⁰⁸ Daraus ist zu schlussfolgern, dass die musikalischen Gestaltungsmittel im Assafjew'schen Sinne von intonatorisch-akustischen Äußerungen der menschlichen Lebensqualität zu abstrahieren sind, was eine Bewertung der Gestaltungsmittel als Verallgemeinerungen der Lebenstätigkeit zur Folge hat.¹⁰⁹ Das heißt, dass diese ästhetisch und ideologisch präformiert sind, was keine eindeutige Determiniertheit nach sich zieht, sicherlich aber eine abstrakte Möglichkeit, konkrete Kunstwerke auf verschiedene Weise eindeutig zu differenzieren.¹¹⁰

Daraus folgt wiederum, dass zwei Grundannahmen zutreffen: Erstens sind musikalische Gestaltungsmittel immer abstrakt, und nie im Generellen, sondern nur im Speziellen zu verstehen. Das heißt, sie sind für den Künstler im Verlauf des Schaffensprozesses Ableitungen aus einer Vielzahl konkreter Kunstwerke und für den Schaffenden nicht mehr als inhaltlich und formal abstrakte Möglichkeiten, die erst in der akustisch-dynamischen Bildgestalt als Einheit von Form und Inhalt¹¹¹ zusammenfließen. Zweitens handelt es sich bei musikalischen Gestaltungsmitteln immer um heterogene Elemente, die einzelne Klänge und Geräusche einerseits sowie kompositorische Techniken andererseits umfassen und ganz unterschiedliche Grade der „ästhetisch-ideologischen Präformiertheit aufweisen.“¹¹² Die vier Grundparameter des Tones sind „Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke und Klangfarbe“¹¹³ und für Lippold

¹⁰⁶ vgl. Ebd., 15.

¹⁰⁷ Ebd., 16.

¹⁰⁸ vgl. Ebd., 17.

¹⁰⁹ vgl. Ebd., 71.

¹¹⁰ vgl. Ebd.

¹¹¹ Lippold (1971), S. 68.

¹¹² Ebd., 70.

¹¹³ Mayer, zit. nach Ebd., 69.

weder ästhetisch noch ideologisch determiniert, sondern frei von beidem. In der Folge definiert Lippold vier Gruppen der ästhetisch-ideologischen Präformiertheit, deren Schilderung hier aber zu weit führen würde. Genannt sei nur die Gruppe der höchsten Präformiertheit, die strukturell-kompositorischen Normen und Techniken, wie Regeln zur Melodik, Harmonik und Rhythmik sowie Kompositionstechniken wie Dodekaphonie und Serialismus zusammenfasst. Diese Gruppe ist in der Form zwar exakt festgelegt, aber vom Inhalt abstrahiert, d.h. der Inhalt ist nicht hörbar. Bezüglich des Abstraktionsgrades ist der Unterschied zwischen den Schemata der Form und Technik sowie der konkreten musikalischen Formen einzelner Werke keinesfalls geringer als der zwischen der ästhetisch-ideologischen Präformiertheit einer Technik und dem lebendigen musikalischen Inhalt eines Werkes.¹¹⁴ Der sozialistische Künstler kann also avantgardistische Kompositionstechniken benutzen, ohne dadurch unabdingbar einen reaktionären künstlerischen Inhalt hervorzubringen. Jedoch kann er die Technik bzw. äußere Form auch nicht ignorieren, sondern er muss diese bei der Wahl der Gestaltungsmittel berücksichtigen und letztendlich modifizieren. Schlussfolgernd ergibt sich folgende Handlungsanweisung für den Künstler:

„Im konkreten künstlerischen Schaffensprozess wählt der Künstler aus dem Fundus dieser Möglichkeiten schöpferisch diejenigen aus, die als Mittel zur adäquaten künstlerischen Gestaltung eines ideell-emotionalen Bewusstseinsinhaltes geeignet sind. Damit werden diese Mittel zugleich inhaltlich wie formal modifiziert, bereichert und weiterentwickelt. Mit der Objektivierung des künstlerischen Gebildes wird aus den abstrakten Möglichkeiten der verwendeten Gestaltungsmittel die Wirklichkeit der konkreten künstlerischen Bildgestalt“¹¹⁵.

Dementsprechend bleibt als Fazit wohl nur der Schlusssatz in den Ausführungen von Eberhard Lippold zu zitieren: Inwiefern der Einsatz bestimmter Gestaltungsmittel im sozialistisch-realistischen Sinne für die Umsetzung einer konkreten künstlerischen Idee geeignet ist, „kann mithin nur in der Praxis der sozialistischen Musikkultur entschieden werden“¹¹⁶.

¹¹⁴ vgl. Ebd., 72.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd., 73.

3.3 Die Verschiebung der Aufführungspraxis

Während - wie oben geschildert - Anfang der fünfziger Jahre Vokalmusik, insbesondere Massenlieder propagiert worden waren, konnten sich nun im Zuge der differenzierten Auseinandersetzungen vor allem Instrumentalkompositionen in der Musikszene der DDR durchsetzen. Dies zeigte sich etwa im Zusammenhang mit dem 1. Musikkongress 1964, wo von zehn vorher ausgewählten Analysestücken nur drei vokal waren, die anderen waren sinfonische Werke wie die *Konzertante Sinfonie* Meyers oder die *VII. Sinfonie* Thilmans.¹¹⁷ Im abschließenden Grundsatzreferat stellte Siegmund-Schultze heraus, was der Sozialistische Realismus konkret für die Instrumentalmusik bedeute: die „Dominanz prägnanter Themen und einer originellen Melodik“, welche auf den geforderten Tonalitätsbezug verweist und darüber hinaus ein gesundes Verhältnis von Tradition und Innovation aufweist.¹¹⁸ Um das im Sozialismus geforderte optimistisch-heroische Menschenbild darzustellen, müsse die Methode „kontrastierender musikalischer Gestaltungen“, angewandt werden, bei welcher der Ideengehalt in der Entwicklung von dramatischen Konflikten und deren Lösung¹¹⁹ stehe. Diese dramaturgische Konzeption könne sich auf die „großen klassischen Vorbilder“ berufen, allen voran Beethoven.

Ihn glorifiziert auch schon der bedeutende russische Musikwissenschaftler Boris Assafjew zum Lehrmeister der sowjetischen Komponisten und benennt konkrete Merkmale des musikalischen Materials, die es nachzuahmen gilt.¹²⁰ Beethoven rückt wie kein anderer zuvor den Rhythmus in den Vordergrund, er wird nun zu der Triebkraft und „Erbauer der Form in der Zeit“, die trotz der äußerlichen Klarheit die Taktmetrik fortwährend durch das Metrische sprengt. Hier verweist Assafjew auf die *3. Sinfonie*, in welcher der einfach erscheinende Trochäus des Anfangs- und Hauptthemas im 1. Satz zu einem rhythmischen Hammer wird, der die Dreiteiligkeit immer wieder durch die innertaktliche Zweiteiligkeit sprengt. Die thematische Entfaltung, die als Sequenz stufenweise oder auf verschiedenen Ebenen erfolgt, wird

¹¹⁷ vgl. Schaefer (1964), S. 641.

¹¹⁸ vgl. Siegmund-Schulze (1964), S. 644ff.

¹¹⁹ Ebd., 648ff.

¹²⁰ vgl. Asaf'ev (1976), S. 160ff [Das Datum bezieht sich auf die Übersetzung von dem Herausgeber Eberhard Lippold].

durch den Rhythmus vorangetrieben, wobei die „Melodie danach strebt, sich in ihrer thematischen Gestalt zu vollenden“¹²¹. In Bezug auf die Wiederholung wird im Konkreten auf das Finale der 8. *Sinfonie* verwiesen, in der sich die Oktaven der Fagotte und Pauken stets wiederholen und dadurch die Bewegung organisieren.¹²² Letztlich tritt die Polyphonie bei Beethoven aufgrund ihrer Verwebung mit dem Rhythmus und der Stimmführung in einer neuen Qualität zu Tage, die oft hin zu einer neuen Einfachheit führt und das Ursprüngliche in hohem künstlerischem Wert entfaltet.¹²³ Ferner ist vor allem der auf Beethoven zurückreichende Gedanke „Durch Nacht zum Licht“ in Form zyklischer Formenmodelle zentral, welcher nach Siegmund-Schultze ausdrücklich eine Erweiterung der klassischen Form entweder durch die „Ausweitung der zyklischen Konzertform auf vier oder fünf Sätze“ bzw. durch „Proportionsverlagerung der Sätze“¹²⁴ nach sich zieht. Schlussendlich stellt Siegmund-Schultze in den analysierten Werken mehrfach einen „Appell-Charakter“ fest, der sich mit dem Postulat der Erziehungsfunktion der Musik im Sozialismus decke. Unter dieser Prämisse wird auch das „Finalproblem“ diskutiert, wobei Werke kritisiert werden, deren „letzter Satz als unbefriedigend empfunden wird im Vergleich zum Aussagegehalt“¹²⁵. Vor allem der Schluss eines Werkes sollte demnach die Tiefe der überwundenen Auseinandersetzungen im positiven Sinne in Form einer einhelligen und befriedigenden Lösung bestätigen. Es ist bei der Betrachtung dieser Aussagen auch zu bedenken, dass Siegmund-Schultze ein Parteifunktionär war, der die offizielle Linie nicht nur vertrat, sondern inhaltlich ausformte. Wenngleich also die musikalische Auslegung des Sozialistischen Realismus nun vielfältiger und weiter gefasst war und mit Anfang der 60er Jahre eine teilweise Liberalisierung einsetzte, so blieben auf der anderen Seite die dogmatischen Positionen und ideologische Vorgaben *de facto* auch in Bezug auf die Instrumentalmusik weiter bestehen. Von staatlicher Seite sollte der damit einhergehenden ästhetisch-ideologischen Unklarheit durch die Tagung des DDR-Komponistenverbandes 1969, auf welcher die Idee der sozialistisch-realistischen Musik um das Konzept der „Musik im

¹²¹ Ebd., 297.

¹²² vgl. Ebd., 41.

¹²³ vgl. Ebd., 296.

¹²⁴ Siegmund-Schulze (1964), S. 648. Siehe dazu auch Schneider (1979), 21.

¹²⁵ Ebd., 650.

Sozialismus“¹²⁶ erweitert wurde, begegnet werden. Ziel war zum einen eine stilistische Erweiterung des Begriffes der ‚Sozialistischen Musik‘, die nun auch die immer populärer werdende Unterhaltungsmusik zu integrieren habe, und zum anderen eine stilistische Konkretisierung des Sozialistischen Realismus voranzutreiben, entwickelt und ausgearbeitet von Alfred Brockhaus in den *Sammelbänden zu Musikgeschichte der DDR*¹²⁷.

3.4 Die Kriterien des Sozialistischen Realismus nach Alfred Brockhaus

Alfred Brockhaus versteht die Musik grundlegend als Erkenntnis der Wirklichkeit, weil sie „wahre, sozialistisch-stimulierende Abbilder von Menschsein unserer Tage enthält“¹²⁸. Diese Abbilder muss der Künstler aufgreifen und sich dazu der Realität stellen können, d.h. er muss einen „Sinn für die Erfordernisse der Wirklichkeit“¹²⁹ entwickeln und diesen musikalisch umsetzen. Hier verweist Brockhaus wie schon Assafjew auf die oben beschriebene Widerspiegelungstheorie, welche im vorliegenden Beitrag noch um den Aktualitätsbezug erweitert wird. Für das erfolgreiche Abbilden der Realität müsse mit Bezug auf die Realismustheorie die „Wirksamkeit ihrer ästhetischen Prinzipien und Kriterien stets aufs Neue geprüft und ihr höchstmögliches Niveau anhand der konkreten aktuellen gesellschaftlichen Situation präzisiert werden“¹³⁰. Nur so kann der enormen Dimension des Realismus entsprochen werden, welcher nach Bertolt Brecht „als große politische, praktische und philosophische Angelegenheit“ zu verstehen ist und als solche nur in der „Weite des gegenwärtigen gesellschaftlichen Lebens“¹³¹ erklärt werden kann. Das bedeutet nicht nur, dass die Musik die realen Verhältnisse aufgreift, sondern auch umgekehrt müsse sie in die Gesellschaft hineinwirken, denn „wie

¹²⁶ Brockhaus (1971), S. 44.

¹²⁷ vgl. Brockhaus (1971).

¹²⁸ Ebd., 41.

¹²⁹ Ebd., 27.

¹³⁰ Ebd., 25.

¹³¹ Ebd., 27.

jede Kunst kann sich auch die Musik unmöglich außerhalb des Verständnisses und der Unterstützung der Gesellschaft entwickeln“¹³².

Viel umfassender ist aber die Kritik an der Widerspiegelungstheorie, die aus drei Gründen problematisch erscheint: Erstens führt die Theorie dazu, dass die Realität nach formal-logischen Inhalten wahrgenommen wird und daraus eine „maßlos überspitzte und ausgeweitete Betonung mechanisch-formaler Abbildrelationen“ entstehe, welche die Vielfalt der tatsächlich semantischen und pragmatischen Beziehungen in der musikalischen Ausgestaltung, so zum Beispiel der Symbolfunktion, vernachlässigt.¹³³ Zweitens ist bisher unbeachtet geblieben, dass die musikalischen Komponenten, sprich Techniken, Klangstrukturen, künstlerisches Material etc. *a priori* nicht vorhanden sind und nur durch eine eigene Stufe im Abbildungsprozess existent werden. Drittens ist zu bedenken, dass eine Spiegelung im Sinne einer deckungsgleichen Abbildung der Realität zu einer mechanischen, strukturellen und unter Umständen auch verkürzten Wiedergabe führt und darüber hinaus Prozesse im Hintergrund unberücksichtigt bleiben.¹³⁴ Schlussfolgernd ist der Wahrheitsbegriff für die Musik neu zu definieren:

„Wahrheit auf dem Gebiet der Musik ist gestaltete, erlebbare und sinnlich nachvollziehbare Wahrheit (...) der musikalisch transformierten und beurteilten sowie sinnlich rezipierten gesellschaftlichen Wirklichkeit. Musik ist wahr, wenn die in ihr gestalteten Haltungen gesellschaftlich wahr sind, das heißt, dem Fortschritt dienlich und künstlerisch schön zur Vollkommenung des Menschen beitragen“¹³⁵.

Die Herausforderung für den Künstler ist es dabei, die vielfältigen und sich ggf. widersprechenden Erfahrungen, Eindrücke und Ereignisse zu entwirren. Um zu erkennen, was der Kern, also der Wesensinhalt ist und die Vergangenheit mit der Zukunft verbindet, sei eine „ideologische Kraft“¹³⁶ im Künstler nötig, welche diesem Orientierung bietet. Dafür ist ihm eine

¹³² Schostakowitsch, zit. nach Ebd., 29.

¹³³ vgl. Ebd., 42.

¹³⁴ vgl. Ebd.

¹³⁵ Ebd., 42f.

¹³⁶ Ebd., 43.

„einheitliche Terminologie und Arbeitsmethodik“¹³⁷ an die Hand zu geben, welche die „ideologierelevanten Kategorien und Aspekte des sozialistisch realistischen Musikschafterns und Musikrezipierens in den Vordergrund“¹³⁸ stellt. Vom Autor ausgearbeitet wurden dazu 11 Kategorien, welche die Ausarbeitungen zusammenfassen und nachfolgend genannt werden:

Nr.	<i>Die Kriterien des Sozialistischen Realismus nach Alfred Brockhaus</i>
1	Richtung, Inhalt und soziale Funktion der sozialistischen Musikkultur dienen dem Aufbau des Sozialismus , d.h der Vollendung der sozialistischen Gesellschaft, der sozialistischen Kultur und der ästhetischen Bildung der sozialistischen Persönlichkeit .
2	Grundlage der „Bewusstheit des Künstlerischen Wirkens“ ist die sozialistische Parteilichkeit des Schaffenden.
3	Konkretisiert durch den ständigen Bezug zur Partei und der Arbeiterklasse stellt die Dialektik von Geschichtsbewusstsein und Perspektivbewusstsein Kern und Motor der parteilichen Entscheidungen in den aktuellen Konflikten dar.
4	„Fundament des sozialistisch-realistischen Wirkens ist die sozialistische Parteilichkeit als bewusste Einheit der gesellschaftlichen und künstlerischen Verantwortung “ und als Aktivposten für die volle Entfaltung des Sozialismus.
5	Auf der Grundlage des sozialistischen Humanismus stellt die Volksverbundenheit wesentliches Merkmal des Sozialistischen Realismus dar.
6	Sozialistischer Realismus erfordert Aktualität und tägliche Stellungnahme zum gesellschaftlichen Entwicklungsprozess.
7	Gesellschaftlich-progressiver Inhalt und die musikalisch-originelle Gestaltungsweise sind in dialektischer Einheit zu sehen. Originalität entfaltet sich dabei auf höchstmöglichem künstlerischem Niveau , orientiert sich am musikalischen Fort-

¹³⁷ Ebd., 25.

¹³⁸ Ebd., 28.

	schritt, rezipiert sozialistische Aktivität und verwirklicht das Schöne der Kunst .
8	Das Kriterium der Verständlichkeit ist das Wesensmerkmal der sozialistisch-realistischen Musik.
9	Der Kunschtchaffende muss sich dem Gesetz von Kritik und Selbstkritik stellen. Dazu ist eine dialektische Einheit von Kollektivität und Individualität notwendig, die den ideologischen als auch den musikalisch gestalterischen Aspekt positiv beeinflusst.
10	Talent und handwerkliche Meisterschaft sind Voraussetzung des Sozialistischen Realismus als Kunst.
11	Im Kontrast zur Enge und Einseitigkeit der spätbürgerlichen dekadierenden Kunst zeichnet den Sozialistischen Realismus eine vielfältige Gestalt wie Erlebnisfülle aus, die sich auf die Entfaltung des Schönen im Leben bezieht und dafür die vielfältigsten Genres und musikalischen Mittel gebraucht.

In Anbetracht der weiteren Ausführungen sind die 11 Kategorien um ästhetische Gestaltungsmittel aus der Literatur ergänzt, die den Sozialistischen Realismus im angewandten wie musikpraktischen Sinne kommentieren:

- Volkslieder und insbesondere Volksliedmelodien sind gut geeignet für die Widerspiegelung und Idealisierung der Wirklichkeit und sind vom Komponisten in überschaubarer und neuer Form zu verwerten. Dann ist eine Zugänglichkeit und Verständlichkeit für den Hörer gewährleistet und bietet gleichzeitig Potential für Fortschritt und geistige Weiterführung des Rezipienten.¹³⁹
- Mit dem Verweis auf die immer fließend zu haltenden Grenzen zwischen Rezeption und Interpretation fällt dem Singen und besonders der Chormusik, da hier zusätzlich ein Kollektivbewusstsein entwickelt wird, eine besondere Aufgabe zur „Anerkennung des melodischen Elements als ein Hauptprinzip der Musik“¹⁴⁰ zu.

¹³⁹ Brockhaus (1971), S. 41.

¹⁴⁰ vgl. Ebd., 80.

- Grundlegend müsse die Musik sozialistisch im Inhalt und national in der Form sein.¹⁴¹ Dies gelinge, in dem die Komponisten sich an Werken wie Prokofjews *Peter und der Wolf* oder seine Kantate *Alexander Newski* wie auch Chatschaturjans Ballett *Gajaneh* orientierten, da hier Bilder zu einer programmatischen Musik im Sinne des Sozialismus geformt werden.¹⁴²
- Mit Bezug auf die Aktualität der Musik und den Aufgriff gegenwärtiger gesellschaftlicher Fragestellungen verweist Siegmund-Schultze auf die Notwendigkeit auch Tanz- und Unterhaltungsmusik näher zu betrachten. In der klassischen Musik wird explizit auf Bartoks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* verwiesen wie auch auf Eislers *Lenin-Requiem*, Kochans *Konzert für Orchester* oder das Violinkonzert von Gerhard Wolgemuth.¹⁴³
- Um die Uneindeutigkeit in der Musik zu verringern, ist der Einsatz von Sprache sinnvoll. Diese komme am besten in einer überschaubaren Form zum Tragen.¹⁴⁴

Ob die hier herausgearbeiteten Kriterien eine Bedeutung für die Komponisten der *Mittleren Generation* hatten bzw. die Realismus-Debatte tatsächlich eine Klammer zwischen dem Formalismusbeschluss von 1948 und dem kompositorischen Schaffen in Leipzig dargestellt hat, soll in den nachfolgenden Ausführungen betrachtet werden.

¹⁴¹ vgl. Mehner (1998), S. 1623.

¹⁴² vgl. Siegmund-Schultze (1974), S. 57.

¹⁴³ vgl. Ebd., 167f.

¹⁴⁴ vgl. Ebd., 57f.

4 Das Komponieren in Leipzig

Leipzig ist eine Stadt mit einer langen und bedeutenden Musiktradition. Hier wirkten Bach, Mendelssohn Bartholdy und in jüngster Zeit Kurt Masur, um nur einige berühmte Namen zu nennen. Zu evozieren ist hingegen das Zusammenspiel zwischen kultureller Tradition und gesellschaftspolitischer wie musikästhetischer Gegenwart, um den städtischen geprägten gesellschaftlichen und gedanklichen Kontext für das kompositorischen Schaffen in Leipzig fassbar zu machen. Hinsichtlich der mit der gegebenen Aufgabestellung durchzuführenden Untersuchungen ist Leipzigs Musikszene dabei vornehmlich auf drei zu dieser Zeit bedeutenden Ensembles zu beziehen: Auf das Gewandhausorchester, das Rundfunksinfonieorchester (RSO) Leipzig sowie auf die *Gruppe Neue Musik „Hans Eisler“*.

4.1 Das Gewandhausorchester unter Kurt Masur

Besonders das Gewandhausorchester prägte mit Namen wie Mendelssohn Bartholdy, Arthur Nikisch, Wilhelm Furtwängler oder Hermann Abendroth als Kapellmeister das Bild einer bürgerlich-romantischen Musiktradition in Leipzig.¹⁴⁵ Nach dem 2. Weltkrieg führte Franz Konwitschny das Orchester vor allem mit Aufführungen romantischer Klassiker wie Beethoven, Brahms, Strauss und ganz besonders Bruckner an die Spitze der weltweiten Orchester.¹⁴⁶ 1964 trat Václav Neumann Konwitschnys Nachfolge an, bevor 1970 Kurt Masur die Leitung übernahm. Masur machte schon 1953 als Dirigent am Städtischen Theater in Leipzig Bekanntschaft mit dem Dirigenten des RSO Leipzigs, Herbert Kegel, was nach den Worten von Helga Kuschmitz ein „Glücksfall für Leipzig war“¹⁴⁷. Beiden lag die Heranziehung eines neuen Publikums, die musikalische Erziehung und die künstlerische Förderung des Nachwuchses am Herzen.¹⁴⁸ Demgemäß verschaffte besonders Masur immer wieder Nachwuchsdirigenten

¹⁴⁵ vgl. Wolf (1961), S. 76f.

¹⁴⁶ vgl. Ebd., 85.

¹⁴⁷ Kuschmitz (2003), S. 89.

¹⁴⁸ 23 Härtwig (1976), S. vgl.

Aufführungsmöglichkeiten mit dem Gewandhausorchester und suchte im Gewandhausjugendclub, der Arbeit mit dem Gewandhauschor sowie in dem auf seiner Initiative hin entstandenen Gewandhauskinderchor nachhaltigen Kontakt zu Kindern und Jugendlichen.¹⁴⁹

Das Gewandhausorchester führte Masur mit über 900 internationalen Tournee-Konzerten zu neuem Weltruhm. Ohne die klassisch-romantische Identität des Orchesters aufzugeben, erweiterte er dessen Repertoire konsequent hin zur zeitgenössischen Moderne. Das Orchester pflegte im Kern die bürgerliche Musiktradition, wandte sich aber den Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts zu und wurde darüber hinaus wieder zum Forum für moderne Uraufführungen, was vor allem in dem konsequenten persönlichen Bemühen von Masur begründet lag.¹⁵⁰ Wie der Musikkritiker Johannes Forner im Gespräch beschreibt, war sein Grundsatz dabei immer, dass die moderne Musik qualitativ an die klassisch-romantische Epoche anknüpfen muss. Er war wählerisch und lehnte auch einiges Neues ab. So spricht es für die Komponisten wie Otto Reinhold, Rainer Kunad und Siegfried Matthus, dass sie vor allem in den 70er Jahren zu den am meisten gespielten zeitgenössischen Komponisten im Gewandhaus gehörten.¹⁵¹ Darüber hinaus waren aber auch Premieren wie *Hommage à Machaut* von Siegfried Thiele, die *Erste Sinfonie* und *Canzoni alla notte* von Ruth Zechlin, die *Empfindsame Musik* von Georg Katzer oder Fritz Geißlers *Leipziger Sinfonie* für das Orchester wie für die Komponisten von hoher Bedeutung.¹⁵² Zu Beginn der 80er Jahre wurde in diesem Geiste die Reihe *Zeitgenössische Musik im Gewandhaus* eröffnet, in welcher vor allem Kammermusikbesetzungen, oftmals unter der Leitung von Georg Moosdorf, auftraten. Darüber hinaus pflegte das Orchester über die Vergabe von Kompositionsaufträgen engen Kontakt zu den Komponisten, die auch die Hörer verstärkt mit einbezog. So wirkten Kollektive, Betriebe und Arbeitsbrigaden über Diskussionsrunden mit den Komponisten auf das kompositorische Schaffen ein.¹⁵³ Der gesellschaftliche Einfluss auf das Gewandhaus zeigte sich auch in der öffentlichen Diskussion von Programmen, der saisonalen Programmvorstellung von Masur oder dem mit

¹⁴⁹ vgl. Ebd., 23.

¹⁵⁰ vgl. Ebd., 22.

¹⁵¹ vgl. Härtwig (1979), S. 228.

¹⁵² vgl. Hennenberg (1992), S. 74.

¹⁵³ vgl. Ebd., 74.

über 75% (1980) sehr hohen Anteil von Betriebsanrechten in Sinfoniekonzerten des Gewandhauses.¹⁵⁴ In dieser Weise schaffte es Masur, das Orchester im städtischen Kulturleben zu verankern und die Stadt mit einer Institution zu prägen, welche die Tradition bewahrte und lebendig fortführte.¹⁵⁵

4.2 Das Rundfunk-Sinfonieorchester unter Herbert Kegel

Bedeutender Dirigent des RSO dieser Zeit war Herbert Kegel, der 1949 zuerst den Chor des Mitteldeutschen Rundfunks übernahm und mit diesem über Jahrzehnte sehr erfolgreich war. Ab 1958 leitete er zudem das RSO, welches er neuartig durch konzertante Opernaufführungen und zeitgenössische Musik individuell formte. Ersteres ist beispielhaft an der Aufführung von Wagners *Parsifal* (1975) in der Leipziger Kongresshalle zu belegen, die zum einen großen Widerstand bei den Funktionären in Berlin hervorrief, da ihnen der heilige Gral und der Erlösungsgedanke suspekt war, und zum anderen auch beispielhaft für Kegels Willen für Neues steht.¹⁵⁶ Noch maßgeblicher ist der Einsatz für zeitgenössische Musik. In den Anfangsjahren machte er sich besonders durch herausragende Interpretationen der Werke Carl Orffs international einen Namen und wuchs mit der Zeit zum bedeutendsten „Orff-Spezialisten im deutschsprachigen Raum“¹⁵⁷ heran.

Seine Begeisterung für die Musik des 20. Jahrhunderts setzte er auch gegen Widerstände durch. Pendereckis *Threnos* wurde in Berlin verboten. Er spielte das Werk trotzdem, widersetzte sich dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR (VKM) und brachte das *Floß der Medusa* von Hans Werner Henze zur Aufführung. Auch spielte er die Werke der jungen Komponisten Friedrich Goldmann und Paul-Heinz Dittrich, die seinerzeit „nicht erwünscht“ waren, weil sie den offiziell verachteten Avantgardisten wie Nono, Boulez oder Adorno anhingen.¹⁵⁸ Der Einsatz für „Neues, Verfemtes, unbekannt Gebliebenes war

¹⁵⁴ vgl. Ebd., 88.

¹⁵⁵ Böhm (1995), S. 2.

¹⁵⁶ Kuschmitz (2003), S. 73.

¹⁵⁷ Ebd., 84.

¹⁵⁸ vgl. Ebd., 81f.

Kegels Passion, inklusive der Verweigerung jeder dogmatischen Einengung¹⁵⁹. Dies wollte er auch den Komponisten nahebringen:

„Kümmert euch nicht um die Wahl der Stilmittel. Unsere Ohren haben sich geschult, ihr müsst neue Wege gehen. Wollt ihr den Hörer den Weg zum Neuen weisen, müsst Ihr ihn selbst gegangen sein“¹⁶⁰.

So ergriff er in den Konzerten auch Partei für die Komponisten und rügte das Publikum öffentlich für ungutes Benehmen, geschehen zum Beispiel bei der Uraufführung von Friedrich Schenkers *Electrization für Jazzgruppe und großes Orchester*: „Wenn Sie jetzt nicht ruhig sind und uns nicht weiterspielen lassen, beginne ich von vorn“¹⁶¹. Kegel forderte, aber schaffte es, Leipzig für zeitgenössische Musik zu begeistern. Wesentlich war dafür die Methode, klassische Werke mit zeitgenössischer Musik im Rahmen der Sinfoniekonzerte zu kombinieren. Und auch das Leipziger Publikum verstand die Botschaft und gewöhnte sich an die ungewöhnliche Programmzusammenstellung im klassischen Zuschnitt. Allerdings wurde auch das Ungewöhnliche einmal Alltag, und so wechselte er 1977 nach Dresden.¹⁶² In der Folge führte Wolf-Dieter Hausschuld das Orchester mit gleichem Erfolg weiter.¹⁶³

4.3 Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“

Im Dezember 1970 entschlossen sich Burkhard Glaetzner, seit 1966 Solo-Oboist im RSO, und sein Kollege Friedrich Schenker, die *Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“* zu gründen, wobei der Name Eislers nach Schenkers Worten als „Symbol für fortschrittliches und konstruktives Musikdenken der Gruppe sowie als Ausdruck einer kritischen Haltung zur Dummheit in

¹⁵⁹ Werner Wolf, zit. nach Ebd., 43.

¹⁶⁰ Kegel 1964, zit. nach Ebd., 87.

¹⁶¹ vgl. Ebd., 86. In Dresden wurde das Publikum später bei einer Aufführung Bergs mit den Worten „Lassen sie uns arbeiten!“ ermahnt, ein andermal spielte er ein kurzes, kompliziertes Werk gleich zweimal.

¹⁶² vgl. Ebd., 93.

¹⁶³ vgl. Wolf (1979), S. 8.

der Musik“¹⁶⁴ zu verstehen ist. Zu der acht Mann starken Stammbesetzung zählte eine Reihe von RSO-Mitgliedern, wie Gerd Schenker oder Dieter Zahn, aber auch freischaffende Künstler wie der Pianist Gerhard Erber oder der Cellist Wolfgang Weber. Prägend war auch der Solobratscher des Gewandhausorchesters, Hans-Christian Bartel, der neben seinem Instrument mit seinen Erfahrungen auf dem Gebiet elektroakustischer Klangerzeugung die Gruppe bereicherte.¹⁶⁵ So reichte das Repertoire von Solostücken über vielfältigste Ensembleformationen bis hin zu komplexen Großwerken, wozu der Universitätsmusikdirektor Dr. Max Pommer langjähriger dirigentischer Begleiter war.¹⁶⁶ Eine auch selbstständig konzertierende Formation bildete das Kammertrio *Aulos* mit Glaetzner, Erber und Weber, die auch international die Gruppe bekannt machten und denen eine hohe Zahl an Kompositionen, wie Thieles *Proportionen*, Dittrichs *Kammermusik II* oder Bredemeyers *Serenade 3 für H.E.* gewidmet wurden.¹⁶⁷ Die Gruppe hatte sich zum Ziel gesetzt, zeitgenössische Kammermusik auf höchstmöglichem Niveau aufzuführen, wobei besonderer Fokus auf neuen instrumentalen Kammermusikwerken von DDR-Komponisten lag. Hierbei kam es vor allem mit den Komponisten der *Mittleren Generation* wie Friedrich Goldmann, Siegfried Matthus, Georg Katzer, Karl Ottomar Treibmann, Jörg Herchet, Ruth Zechlin u.a. zu einem regen Austausch.¹⁶⁸ In den ersten acht Jahren wurden ca. 60 Werke von 30 zeitgenössischen Komponisten aufgeführt. Wie bei *Aulos* wurden auch für die *Gruppe* zahlreiche Werke, wie Friedrich Goldmann *So und So*, Katzers *Szene für Kammerensemble* oder Goldmanns *Konzert für Posaune und drei Instrumentalgruppen* geschrieben.¹⁶⁹ Auch wenn die Kompositionen meist auf gespaltene Resonanz stießen, waren die Konzerte womöglich gerade deswegen Kult. Sie polarisierten, erregten Zuhörerinteresse weit über Expertenkreise hinaus und prägten das kulturelle Leben der Stadt wesentlich. So beschreibt Bernd Franke die nachhaltige Bedeutung der *Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“* für Leipzig.¹⁷⁰

¹⁶⁴ Schneider (1978), S. 422.

¹⁶⁵ vgl. Schneider (1979), S. 423.

¹⁶⁶ Schneider (1978), S. 201 vgl.

¹⁶⁷ vgl. Klemm (1982), S. 31.

¹⁶⁸ vgl. Schneider (1979), S. 200.

¹⁶⁹ vgl. Schneider (1978), S. 433.

¹⁷⁰ vgl. Franke (2017).

4.4 Die Bedeutung des VKM Bezirk Leipzig und der VEB Edition Peters

Wie bisher deutlich wurde, war Leipzig in kultureller Hinsicht eine progressive Stadt, in der die Musikszene von einem kritischen und liberalen Geist geprägt war. Hier könnte auch noch die Oper Leipzig genannt werden, die schon in den 50er und 60er Jahren mit kritischen Inszenierungen und deutschen Erstaufführungen wie Prokofjews *Verlobung im Kloster* (1957) oder Alan Bushs *Wat Tyler* (1959) auffiel.¹⁷¹ Die Liste ließe sich fortsetzen, soll aber vielmehr noch auf zwei andere Institutionen gelenkt werden, die vor allem für die Neue Musik von Bedeutung waren: Der Leipziger Bezirksverband des VKM und der *VEB Edition Peters Leipzig*. Ersterer hat durch die Reihe der *Studiokonzerte*, auf denen noch ungedruckte Werke zur Debatte gestellt wurden, und sogenannte *Komponistennachmittage* die zeitgenössische Kultur genauso angeregt, wie durch die zusammen mit dem Rat des Bezirkes im Abstand von 2 bis 3 Jahren veranstalteten Bezirksmusiktage, bei denen zeitgenössische Werke aus dem Raum Leipzig in den Programmen besonderen Raum erhielten. Als zweites sei der Blick auf das Verlagswesen gelenkt: Es ist sicher kein Zufall, dass gerade in Leipzig schon 1719 der erste Musikverlag entstand, da diese Stadt auch schon Zentrum des Buchdrucks war. Der Verlag *Breitkopf*, der später von *Härtel* übernommen wurde, ist heute wie damals genauso wie der hier ansässige Verlag *C.F. Peters* weltweit angesehen. Besonders der seit 1969 verantwortliche Verlagsdirektor der *VEB Edition Peters*, Pachnicke, verstärkte in den 70er Jahren, vor allem in den repressiven Jahren nach dem 7. Plenum 1972 seine Aktivitäten im Bereich der zeitgenössischen Musik. Der Verlag vergab ab 1970 zielgerichtet Auftragswerke und war der erste Verlag in der DDR, der auch Autoren mit avancierten Partituren eine Chance gab.¹⁷² Zu diesem Zweck berief Pachnicke 1973 eine Arbeitsgruppe junger Komponisten ein, in die vornehmlich jene Autoren geladen wurden, deren Materialeinsatz sich von der doktrinären Form des Sozialistischen Realismus konsequent löste. Zu ihnen gehörten Reiner Bredemeyer, Paul-Heinz Dittrich, Friedrich Schenker, Siegfried Thiele und auch Karl Ottomar Treibmann. Als Leiter der Arbeitsgruppe wurde der Hallenser Komponist Gerhard Wohlgemuth berufen, der zudem mit großer Sachkenntnis bis zur Auflösung der Spezialabteilung Hauptgutachter für Neue Musik

¹⁷¹ vgl. Wolf (1979), S. 5.

¹⁷² vgl. Köhler (2004), S. 88ff.

war. So betrieb die *VEB Edition Peters* bewusst Verlagspolitik und beschränkte sich nicht auf ein passives „In-den-Verlag-nehmen“, vielmehr wurde gestalterisch in die Stadt hineingewirkt.¹⁷³

4.5 Die politische Größe im Kulturleben Leipzigs

Obwohl Kurt Masur am ehesten die gemäßigte Moderne vertrat, war er doch wichtiger Förderer der Neuen Musik in Leipzig. Forner beschreibt ihn als eine Persönlichkeit, die sich „Kraft seiner Person“ für die zeitgenössische Musik einsetzte, obwohl das Zentrum immer der Rundfunk blieb. Aber das Engagement von Masur ist dadurch nicht weniger zu würdigen: Im Gewandhaus dirigierte er nach der Eröffnung im Oktober 1981 bis Jahresende neun Uraufführungen, darunter solche von Gina Kantscheli und Alfred Schnittke, die in der Sowjetunion mit Restriktionen zu kämpfen hatten.¹⁷⁴ Hierbei ist explizit die Leistung des *VEB Edition Peters* herauszustellen und besonders die des Verlagsleiters, der im Zusammenspiel mit Masur einen Wesenszug der DDR deutlich macht: Neuartige Projekte und individuell gesetzte Ziele bedurften unkonventionellem und nachdrücklichem Handeln, wobei die richtigen Kontakte bedeutend waren. In diesem Falle waren es Pachnicke und Masur, die ein freundschaftliches Verhältnis verband und ohne dessen Wirken eine solch hohe Zahl an Uraufführungen in so kurzer Zeit nicht möglich gewesen wäre.¹⁷⁵ Letztlich und in besonderem Maße ist auf den Bau des Gewandhauses als ‚Projekt Masurs‘ hinzuweisen, welches in besonderem Maße die Bedeutung des persönlichen Einflusses verdeutlicht. Die Errichtung war innerhalb der DDR-Grenzen ein völlig herausragendes und vereinzelter Ereignis, für welches der persönliche Einsatz Masurs in seiner Bedeutung nur schwer zu ermessen ist:

¹⁷³ vgl. Ebd.

¹⁷⁴ vgl. Stöve (2012), S. 10.

¹⁷⁵ Die Spezialabteilung schaffte es, innerhalb eines Monats im Zuge der Gewandhauseröffnung 1981 acht Uraufführungen zu betreuen und diese in kürzester Zeit zu veröffentlichen: Musik für Orchester (Zechlin, 2.10.); Gesänge an die Sonne (Thiele, 9.10.); Kammer-sinfonie (Neubert, 11.10.); Vier Stücke für Orchester (Bredemeyer, 15.10.); 6. Sinfonie (Kantscheli, 22.10.); Klavierkonzert (Goldmann, 29.10.); 3. Sinfonie (Schnittke, 5.11.); Kyu-no-Kyoku (Minoru Miki, 12.11.)

„Einen reinen Konzertsaal zu bauen war ein absolutes Novum in der Architekturgeschichte der DDR. Noch dazu waren die Bedingungen der Materialbeschaffung in der DDR typischerweise katastrophal. Kurt Masur begegnete diesen Hindernissen mit nachhaltiger Durchsetzungskraft“¹⁷⁶.

Masurs künstlerische Haltung ging immer mit kulturpolitischer Verantwortungsbereitschaft einher, von der auch Thiele und andere Komponisten profitierten. Er war in der Lage, in den entsprechenden Behörden Auslandsreisen, Uraufführungen etc. durchzusetzen und dabei auch systemkritische Musiker und Komponisten im Spiel der Kräfte gekonnt zu behaupten.¹⁷⁷ Masur war künstlerischer Freigeist und gleichzeitig kooperierte er mit dem DDR-Regime, wodurch er einiges durchsetzen konnte, was ohne diesen antagonistischen Ansatz nicht möglich gewesen wäre. Darüber hinaus sind auch der Universitätsdirektor Max Pommer als auch Herbert Kegel zu nennen, die ebenfalls das ihnen Mögliche getan haben, um den Künstlern und Komponisten den oft lebensnotwendigen Spielraum zu verschaffen.¹⁷⁸

Kräfte, die versucht waren, diesen Spielraum einzugrenzen, waren vor allem das Ministerium für Staatsicherheit (MfS). Dieses war bestrebt, über das willkürlich auslegbare Schlagwort der ‚Linientreue‘ Kulturschaffende im Sinne der Partei zu klassifizieren und zu degradieren. Um das näher zu untersuchen, wurden im Rahmen der Themenbearbeitung bei der BStU Außenstelle Leipzig die Akten von den Komponisten Schenker und Thiele eingesehen, von Treibmann existierte nach Auskunft von der zuständigen Sachbearbeiterin Frau Wilkens keine. Die Akten Thieles und Schenkers waren dabei nicht im Archiv der Stasi gelagert, sondern unter dem Etikett „ZMA BV Leipzig Abt. XX“ als „Zentrale Materialablage“ in der Abteilung 20, zuständig für Kultur, erfasst worden. Zu Schenker wurden vor allem für dessen Auslandsreisen, die er mit der *Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“* unternahm, akribisch Informationen eingeholt. Thieles Akte ist wesentlich kleiner, aber dadurch auffällig, dass alle Berichte ab 1986 von Oberst Brüning, Leiter der Abteilung XV für Auslandsaufklärung, gegengezeichnet wurden. Dies deutet darauf hin, dass Thiele als IM für das Nichtsozialistische Wirtschafts-

¹⁷⁶ Peter Kunze, Baustellenleiter Neues Gewandhaus, zit. nach Schmidt /Kurt-Masur-Archiv Leipzig(2012), S. 49.

¹⁷⁷ Siegfried Thiele, zit. nach Schmidt /Kurt-Masur-Archiv Leipzig (2012), S. 49.

¹⁷⁸ vgl. Kuschmitz (2003), S. 85.

gebiet (NSW) angeworben werden sollte, so die mündliche Erklärung von Frau Wilkens. Die Dokumente zu Thiele und Schenker und alle weiteren zeigen anschaulich, wie Komponisten und Musiker in der Breite überwacht wurden, vor allem wenn sie, wie die beiden Komponisten, im NSW tätig waren und damit zum NSW-Reisekader der DDR gehörten. In der Substanz wird aber auch deutlich, dass die Musikszene Leipzigs den Stasi-Funktionären bis zuletzt fremd und unverständlich blieb, was zahlreiche anonymisierte Berichte über Konzertreisen, Uraufführungen etc. belegen. Viel strukturierter ging der MfS im institutionellen Rahmen vor, so zu sehen an der Hochschule für Musik. Spitzel wie *GMS Hans Bode* oder *GJ Siegfried* gaben monatlich Berichte über Studierende und Dozenten ab. Aber es wird zum Beispiel auch an einem Bericht deutlich, in dem in aller Ausführlichkeit über den Dozenten für Tonsatz Erhard Ragwitz berichtet wird, dass diese meist differenziert und keinesfalls wie erwartet nur degradierend und einseitig waren. In Bezug auf die Karl-Marx-Universität (KMU) Leipzig wurden keine Dokumente in der Stasiunterlagenbehörde gesichtet, aufgrund späterer Bedeutung sei hier aber auf den Fall Eberhard Klemm, Musikwissenschaftler und Lehrbeauftragter an der KMU Leipzig, verwiesen, dessen Dissertation über die *Theorie der musikalischen Permutation* 1965 aufgrund seiner politischen Einstellung abgelehnt wurde und er im selben Jahr aus dem Universitätsdienst ausschied.¹⁷⁹ Diese staatliche Machtdemonstration wurde in Leipzig sehr genau wahrgenommen und „hinterließ kein gutes Gefühl bei uns“, so Siegfried Thiele.¹⁸⁰

Die Präsenz der staatlichen Macht führte auf der Gegenseite zur Herausbildung von subkulturellen Strukturen, die ab den späten 70er Jahren als ein vernetztes System anzusehen sind. Der DDR-Oppositionelle Ehrhart Neubert bezeichnete diese Strukturen der liberalen und reformorientierten Kräfte in Leipzig als ein „vielfältiges [...] personelles Verbindungssystem“¹⁸¹, das durch eine geringe Dichte an SED-Funktionärseliten und -kontrollinstanzen befördert wurde. Zumindest im Vergleich mit Westberlin trifft dieses Bild zu und auch in Bezug auf Dresden sticht Leipzig hervor. In der Masterarbeit von Julia Kneppel wird durch Zitate von Friedbert Streller und Karl-Rudi Griesbach, beides Lehrkräfte an der Musikhoch-

¹⁷⁹ vgl. Boehmer (2015), S. 68.

¹⁸⁰ Thiele (2017b), S. 9.

¹⁸¹ Neubert (1997), S. 783.

schule in Dresden, deutlich, wie tief ein durch Schütz, Weber und Strauss geprägter Geist die städtische Kultur sozialistisch konservativ prägte und so im Einklang mit der musikpolitischen Doktrin stand.¹⁸² Für Leipzig nicht unwichtig war darüber hinaus auch die Bedeutung als Messestandort, da der Austausch mit westdeutschem und internationalem Publikum liberale und demokratische Ansichten in der Stadt implementierte, die somit auch in die Kulturszene hineinwirkten und diese veränderten.¹⁸³

¹⁸² vgl. Knepe (2014), S. 32ff.

¹⁸³ vgl. Neubert (1997), S. 652ff.

5 Leipzigs Komponisten

Wie aus dem Titel dieser Abschlussarbeit hervorgeht und auch schon einleitend dargelegt wurde, ist das zu erreichende Ziel die Verortung Leipziger Komponisten in Bezug auf den Formalismus-Beschluss, welcher durch den Sozialistischen Realismus für die Komponisten real wurde. Wegen des Arbeitsumfangs war eine Beschränkung auf eine enge Auswahl an Komponisten unausweichlich. Aus Gründen der Heterogenität und der künstlerischen wie politischen Substanz fällt die Auswahl, wie im vorherigen Kapitel schon angedeutet, auf die Komponisten Siegfried Thiele, Friedrich Schenker und Karl Ottomar Treibmann.

5.1 Biografische Notizen

5.1.1 Friedrich Schenker

Friedrich Schenker wurde am 23.12.1942 in Zeulenroda geboren und lernte als Kind Posaune und Klavier. 1961 begann er in Berlin an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ das Studium in den Fächern Posaune bei Helmut Stachowiak und als zweites Hauptfach Komposition bei Günter Kochan.¹⁸⁴ Neben dem Studium wirkte er in einer Jazz-Band mit und eignete sich autodidaktisch Kompositionstechniken der Dodekaphonie an. Seine Kompositionsstudien setzte er bis 1968 bei Fritz Geißler in Leipzig und später als Meisterschüler bei Paul Dessau an der Akademie der Künste (AdK) fort, wo er weitere bedeutende Impulse für seine künstlerische und ästhetische Prägung erhielt.¹⁸⁵ Sein künstlerisches Schaffen beschränkte sich indes nicht nur auf das Komponieren, sondern auch auf das Interpretieren. Schon 1964 wurde er vom RSO als Solo-Posaunist engagiert, 1970 war er neben Burkhard Glaetzner prägendes Gründungsmitglied der *Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“* (Siehe 4.3).¹⁸⁶ 1976 wurde er in die *Berliner Akademie der Künste* aufgenommen, zehn Jahre später folgte seine Berufung in die

¹⁸⁴ vgl. Burgmeister/Stroff (1989), S. 4.

¹⁸⁵ vgl. Schneider (1979), S. 144ff.

¹⁸⁶ vgl. Burgmeister/Stroff (1989), S. 4ff.

Sächsische Akademie der Künste sowie in die *Freie Akademie der Künste Leipzig*. 1982 gab er die Stelle im RSO auf und wurde freischaffender Komponist und Musiker sowie Lehrbeauftragter für Improvisation und Komposition an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig. Darüber hinaus war er bis 1989 Vorstandmitglied des VKM der DDR.¹⁸⁷ 1990 zog er nach Berlin, wo er 2013 nach schwerer Krankheit starb.¹⁸⁸

5.1.2 Karl Ottomar Treibmann

Karl Ottomar Treibmann wurde am 14. Januar 1936 in Raun im südlichen Vogtland geboren. Erste musikalische Unterweisungen erhielt er von seinem Großvater und Vater. Darüber hinaus war vor allem der Unterricht beim Oelsnitzer Kantor Paul Leo, Schüler von Karl Straube, im Orgelspiel und Tonsatz wesentlich für seinen weiteren Werdegang. Ab 1954 studierte Treibmann für fünf Jahre an der Leipziger Universität Germanistik und Musikpädagogik, schlug danach den Weg als Musiklehrer ein und unterrichtete für sieben Jahre an zwei Schulen im näheren sächsischen Umland von Leipzig.¹⁸⁹ Die pädagogische Berufsausrichtung beendete Treibmann 1966. Darauffolgend begann Treibmann das Studium der Komposition an der Leipziger Hochschule. Sein Lehrer wurde zunächst Fritz Geißler, später wechselte Treibmann zu Paul Dessau an die AdK nach Berlin, wo er für 2 Jahre dessen Meisterschüler wurde. Direkt im Anschluss nahm er eine Dozentur für Musiklehre und Tonsatz am Institut für Musikwissenschaft an der KMU in Leipzig an.¹⁹⁰ 1981 erhielt er dort eine Professur für Tonsatz und musikalische Analyse mit künstlerischer Lehrtätigkeit, welche er bis zu seiner Emeritierung 2001 für 35 Jahre innehatte.¹⁹¹ Am 13. Februar 2017 verstarb Treibmann unerwartet wenige Wochen nach seinem 81. Geburtstag.

¹⁸⁷ vgl. Ebd., 6.

¹⁸⁸ vgl. Schenker (2017), S. 3f.

¹⁸⁹ vgl. Liedtke (1992), S. 1ff.

¹⁹⁰ vgl. Liedtke (2004), S. 4.

¹⁹¹ vgl. Liedtke (1992), S. 1.

5.1.3 Siegfried Thiele

Siegfried Thiele wurde am 28.3.1934 in Leipzig als Sohn einer Handwerksfamilie geboren. Ab dem Alter von 11 Jahren nahm er Klavierunterricht. Bereits ein Jahr später erfolgten erste Kompositionsversuche. Nachfolgend wirkte er im von Paul Kurzbach geleiteten Studiochor der Volksbühne Chemnitz mit und beschäftigte sich schon zu dieser Zeit mit der Musik Bartóks, Hindemiths, Orffs und Schönbergs. Mit 19 Jahren begann er an der *Staatlichen Hochschule für Musik – „Mendelssohn-Akademie“* (ab 1972 *Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“*) Dirigieren bei Franz Jung und Heinz Rögner und Klavier bei Rudolf Fischer zu studieren. Prägend war vor allem sein Kompositionsstudium bei Wilhelm Weismann und Johannes Weyrauch, was in den Folgejahren zu Aufführungen seiner kammermusikalischen, sinfonischen und chorsinfonischen Werke u.a. in Belgien, Westdeutschland, England, Japan, der Schweiz und der ehemaligen Sowjetunion führte. Zunehmend wurde für ihn die pädagogische Leidenschaft bedeutend, welche sich ab 1958 in seinen Anstellungen als Chor- und Orchesterleiter an den Musikschulen Radeberg und Wurzen sowie in seiner Tätigkeit mit dem von ihm gegründeten Jugendsinfonieorchester der Stadt Leipzig (1962-1978) widerspiegelte. 1960 wurde er für zwei Jahre Meisterschüler an der AdK in Berlin bei Leo Spies. Im Anschluss erhielt er eine Lehrstelle an der Hochschule für Musik in Leipzig in den Fächern Tonsatz und Partiturspiel und ab 1971 eine Anstellung als Dozent für Kompositionslehre. 1984 wurde er zum Professor berufen und gab darüber hinaus Analyseurse u.a. in Berlin, Brüssel, Paris und Rom. 1990 wurde er für sieben Jahre zum Rektor der Hochschule für Musik in Leipzig gewählt. Siegfried Thiele ist seit 1959 verheiratet und hat vier Kinder.¹⁹²

¹⁹² vgl. Sramek (2004), S. 2.

5.2 Künstlerische Entwicklung

5.2.1 Friedrich Schenker

Friedrich Schenkers künstlerische Entwicklung ist von zwei unterschiedlichen Ausgangspunkten zu betrachten. An der Posaune von Kindheit hoch talentiert, musste er auf dem Gebiet der Komposition im Studium an der AdK bei Kochan an den Ursprung zurück.¹⁹³ Noch in der Jugend geprägt von einem Konzertbesuch mit Chatschaturjans *Klavierkonzert Des-Dur*, das er als ein Schlüsselerlebnis bezeichnete, brachte er zu Kochan „ungestüm klassizistisches und eklektisches Kraut“¹⁹⁴ mit, was weit von traditionellem und fundiertem Handwerk entfernt war. Palestrinas Kontrapunkt und die Schönberg'sche Harmonielehre waren die Hauptpfeiler des methodischen Unterrichtskonzepts, die im sauberen Satz und in strengen Stilübungen gefestigt wurden, bevor die „freie“ Kompositionsweise größeren Raum einnahm. Daneben war besonders auch die neue Musik von Prokofjew, Schostakowitsch, Bartok und Eisler präsent.¹⁹⁵ Hinzu kamen seine Neigung für moderne Literatur (besonders Joyce, Kafka, Proust), die Malerei (v.a. Klee, Picasso, Kandinsky) und die internationalen Entwicklungstendenzen der Jazzmusik. Die Beschäftigung mit derart verschiedenen Genres und die Atmosphäre im jugendlich weltoffenen Berlin der beginnenden 60er Jahre auf der einen Seite, aber auch der Kalte Krieg und der Bau der Berliner Mauer andererseits, prägten seine Geisteshaltung in jeglicher Form und waren grundlegender Bestandteil seiner weiteren künstlerischen Entwicklung.¹⁹⁶

Darüber hinaus beschäftigte sich Schenker schon sehr zeitig mit dem Material der Zwölftonmusik. Kochan hatte dies zwar nicht gelehrt, aber toleriert. In Leipzig investierte Schenker viel Zeit in dieses Kompositionsverfahren. Dies geschah vor allem autodidaktisch, daneben aber auch bei Fritz Geißler. Dieser lehrte ihn darüber hinaus den Umgang mit einem größeren

¹⁹³ vgl. Schneider (1979), S. 144.

¹⁹⁴ Ebd., 145.

¹⁹⁵ vgl. Ebd., 146.

¹⁹⁶ vgl. Hennenberg (1974), S. 5f.

Orchesterapparat und den Entwurf größerer Baupläne.¹⁹⁷ So entstand mit 28 Jahren seine erste, im Anschluss noch genauer zu betrachtende, Sinfonie *In memoriam Martin-Luther-King*. Fast zeitgleich wurde 1971 das *Stück für Virtuosen* mit dem RSO aufgeführt, welches Schenkers Hingabe für Virtuosität ausdrückt. Diese zeigte sich besonders in Kompositionen für den Oboisten Burkhard Glaetzner, für den Schenker schon 1966 ein *Oboenkonzert* komponiert hatte. Später folgten *Monolog für Oboe* und *Hörstück*. Darüber hinaus führte er den Großteil seiner virtuoson Werke mit der *Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“* auf, für die er einen Großteil seiner Werke komponierte. Aufgrund der hohen spieltechnischen Fähigkeiten ermöglichte ihm die Zusammenarbeit mit der Gruppe, immer wieder neue Techniken und Ausdrucksmöglichkeiten auszuprobieren.¹⁹⁸ Als führender Kopf der *Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“*, die er Heidrun Schenker zufolge wie „sein eigenes Kind liebte“, trat er progressiv für Neue Musik in Leipzig ein und prägte somit das kulturelle Bild der Stadt.¹⁹⁹

Auch Schenkers Tätigkeit im RSO war nicht ohne Bedeutung für seine kompositorische Entwicklung. Vorrangig sorgte die Anstellung für die nötige finanzielle Sicherheit und schuf somit Freiräume für sein kompositorisches Schaffen.²⁰⁰ Natürlich hatte auch Herbert Kegel einen nicht unwesentlichen Einfluss auf ihn. Dieser protegierte ihn und förderte die Aufführung seiner Werke (*Stück für Virtuosen*, *Epitaph für Neruda*, *Landschaften für Orchester* u.a.). Noch bevor die *Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“* zum Anziehungspunkt für wichtige Musiker wurde, kam er über das RSO mit bedeutenden Künstlern und Dirigenten in Kontakt. Am wichtigsten für Schenker war vermutlich die Begegnung mit Paul Dessau, der 1970 als Gastdirigent im RSO auftrat. Im Kompositionsunterricht wurde Schenker nach eigenen Aussagen angeregt, sich mit den brennenden Problemen des Lebens auseinanderzusetzen. Dessau forderte eine Offenheit dafür, diese „Probleme künstlerisch originär zu behandeln, zu reflektieren und musikalisch umzusetzen“²⁰¹. Hier wird Schenkers zentrales Element im künstlerischen Schaffen deutlich. Musik ist für ihn immer politisch. Selbst die reinste Musik wird durch

¹⁹⁷ vgl. Schneider (1979), S. 146ff.

¹⁹⁸ vgl. Burgmeister/Stroff (1989), S. 5ff.

¹⁹⁹ vgl. Schenker (2017), S. 3f.

²⁰⁰ vgl. Ebd., 3.

²⁰¹ vgl. Burgmeister/Stroff (1989), S. 4.

ihre Aufführung in einen sozialen Zusammenhang gestellt. „Es ist politisch, wie und welche Musik erklingt, wie sie in der Spannung zur Gesellschaft steht“, so Friedrich Schenker im Gespräch.²⁰² Aber nicht nur durch die Konsumption, sondern auch durch den Inhalt sind Schenkers Werke politisch. Werke wie *Epitaph für Neruda* (1973), im Zusammenhang mit dem Putsch Pinochets in Chile entstanden, die *Missa Nigra* (1978) als Appell gegen internationales Wettrüsten oder das *Fanal Spanien 1936* (1981) sind schon in ihrem Titel programmatisch angelegt. Hervorzuheben ist vor allem *Epitaph für Neruda*, da dieses Stück eine neue Stufe seiner Entwicklung kennzeichnet. Es ist konstruktiv, dicht gebunden und bietet erstmalig die Emotionen in stark gezügelter Form dar.²⁰³ Um dies zu erreichen, überschreitet er Genregrenzen. Gleiches ist in dem neo-dadaistischen Werk *Ge-schwitters* oder der Kammermusik *Jessenin-Majakowski* zu beobachten.²⁰⁴ All diesen Stücken ist der Einsatz von Sprache gemein. Schenker sieht diese neben der Musik als zweite Quelle seiner Kunst. Dabei ist nicht nur das Verfahren für ihn von Bedeutung, wie Sprache musikalisiert wird, wie zum Beispiel in einigen vom Chor getragenen Teilen der *Michelangelo-Sinfonie*. Er nutzt die Sprache auch für den Transport konkreter Inhalte. „Gerade da ist aber die Musikalisierung von Sprache von Bedeutung, um Platttheit und Plakativität zu vermeiden“²⁰⁵. So ist Schenkers künstlerische Entwicklung geprägt von einer Entfaltung musikalischer Kraft und Substanz, die konkrete Lebensumstände aufgreift und diese individuell kritisch verarbeitet.²⁰⁶

5.2.2 Karl Ottomar Treibmann

Wird Treibmanns Werkverzeichnis als Grundlage angenommen, beginnt sein kompositorisches Schaffen relativ spät im Jahr 1961 mit der *Klaviersonate* (Werkverzeichnis Nummer D17).²⁰⁷ Doch schon während seiner Studienzeit hat er kleinere instrumentale und vokale Stücke komponiert, wie *Dona nobis pacem* (1956) und *Weissagung* (1958). Wichtiger Einfluss

²⁰² Ebd., S. 5.

²⁰³ vgl. Hennenberg (1974), S. 6.

²⁰⁴ vgl. Burgmeister /Stroff (1989), S. 7.

²⁰⁵ Hennenberg (1974), S. 7.

²⁰⁶ vgl. Schnebel (2003), S. 95.

²⁰⁷ vgl. Treibmann (1999).

war für ihn die Auseinandersetzung mit dem Leben und Wirken Helmut Bräutigams, welcher 1942 28jährig an der Ostfront fiel und über 480 musikalische Werke hinterließ. Treibmann machte ihn 1966 zum Thema seiner Promotion und studierte eine Vielzahl seiner Werke. So eignete er sich Bräutigams Inspirationsquelle des alten Volksliedes für sein eigenes Schaffen an. Bedeutsamer schien jedoch die darüber hinausgehende Begeisterung für die expressiven Stilmittel von Bartók, Berg, Hartmann oder Henze. Beispielhaft für diese durch die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit anderen Komponisten geprägte Kompositionsphase ist das *Streichquartett* von 1970, das eigenwillig gewählte klanglich-strukturelle Mittel seiner frühen Arbeiten widerspiegelt. Zu dieser Zeit war er Schüler bei Fritz Geißler, dessen expressionistische und zu dieser Zeit auch avantgardistische Handschrift auch in Treibmanns Schaffen wiederzuerkennen ist.²⁰⁸ In diesem Sinne ist das kammermusikalische Werk, welches er seinem Lehrer widmete, durch starke dynamische Kontraste, reichhaltige Klangfarben sowie den Wechsel zwischen strengen und aleatorischen Formteilen geprägt.²⁰⁹

Für seine weitere Entwicklung prägend war vor allem die Zeit Anfang der 70er Jahre.²¹⁰ Hier schrieb er das *Konzert für Violine und Orchester* (1974), ein Auftragswerk der VEB Edition Peters Leipzig, von Radio DDR und dem Rat des Bezirks Leipzigs, womit er erstmals einem größeren Publikum bekannt wurde. Hervorzuheben ist auch das *3. Sinfonische Essay* (1972), welches Treibmann für die Stammbesetzung der *Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“* komponierte, die das Werk sehr erfolgreich in Leipzig uraufführte und im selben Jahr mit zum *Warschauer Herbst* nahm.²¹¹ In allen drei Essays (1968, 1970, 1972) setzte sich Treibmann analytisch mit den Möglichkeiten der sinfonischen Gattung auseinander, welche als Grundlage für seine *1. Sinfonie* (1979) zu sehen sind. Auch in dieser Sinfonie wechseln nach den Worten Eberhard Klemms streng fixierte Stellen mit Improvisationen und es „verflüssigt sich Rhythmisches und [...] Melodien [werden] zerstäubt“²¹². Das Klangbild ist charakteristisch für

²⁰⁸ vgl. Liedtke (2004), S. 10.

²⁰⁹ vgl. Ebd., 9.

²¹⁰ Ebd., 11.

²¹¹ vgl. Sporn (2007), S. 87.

²¹² Liedtke (2004), S. 11.

Treibmann, das „verschiedene Aggregatzustände der musikalischen Materie“²¹³ aufgreift und primär in dynamischen Themen und Prozessen verarbeitet. Dies bleibt ein bestimmender Wesenszug seiner Sinfonien, der sich bis zu seiner 5. *Sinfonie* fortsetzt. Uraufgeführt im November 1989 im Gewandhaus unter Kurt Masur wurde Treibmanns letzte Sinfonie als „Zeichen der Zeit“ gewertet, die durch Verwendung von Marseillaise-Zitaten und 12tönigen Jubelgesängen (Ende 4. Satz), eine mitreißende Aufbruchsstimmung und positive Zukunftsgewandtheit verkörpert.²¹⁴

Unter der Überschrift der Instrumentalmusik ist die Kammermusik als zweiter Schwerpunkt zu sehen, zu der sich in den verschiedenen Phasen des Komponierens zunächst freie Orchesterwerke und Konzerte (1968-1973), anschließend Bühnenwerke und Schauspielmusiken (1978-1988) sowie Sinfonien (1979-1988) und Vokalkompositionen (1989-2001) gruppieren lassen.²¹⁵ All seine Kompositionen will Treibmann als „Kangleitbilder“ verstanden wissen, die durch genaue Abstimmung zwischen Form und Inhalt bestechen und einen gewissen „Konservatismus“ an den Tag legen.²¹⁶ Dabei ist die Suche nach „Klangverbindungen mit neuer harmonischer Logik in emotional packenden Kompositionen“²¹⁷ inhärentes Ziel seines Schaffens, wie Ulrike Liedtke in ihrem Buch *Klangwanderungen* betont. Mithilfe dieser emotionalen Konstrukte, die durch das Darstellen konfliktbeladener Kontraste und tabulosen motivisch-thematischen Verarbeitungen entstehen, versucht der Komponist, aktuelle Zeitbezüge in den Vordergrund zu stellen. Dies deckt sich mit den Ausführungen in *Komponisten der Gegenwart*, in welchen Treibmann als ein Künstler beschrieben wird, der durch das „Verbinden von eigenen Positionen mit einer konkreten politischen Situation“ die musikalische Aussage „um eine gesellschaftliche Dimension“²¹⁸ erweitert. In diesem zeitkritischen Sinne sind vor allem seine Opern *Der Preis* (1978) zu verstehen, in der ein Wissenschaftler den Sinn seiner Umwelt-Forschung hinterfragt. Ebenso können *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeu-*

²¹³ Ebd.

²¹⁴ vgl. Ebd., 38.

²¹⁵ Sporn (2007), S. 87.

²¹⁶ Treibmann, 2004, 6.

²¹⁷ Liedtke (2004), S. 7.

²¹⁸ Liedtke (1992), S. 1025.

ting (1986) und *Der Idiot* (1987) als „Gleichnisse auf menschliches Verhalten und gesellschaftliche Missstände“²¹⁹ gedeutet werden.

Seine Werke, insbesondere seine späteren, beschreibt der Komponist als „Ereignispakete“, in denen „starke Material- und Klangkontraste“²²⁰ in originell und zugleich ökonomisch gearbeiteten Dramaturgien vorherrschen. Diese zielgerichteten und systematisch gearbeiteten „Kommunikationsmodelle“ sind bestimmt von kompositorischer Vielfältigkeit.²²¹ Formelhafte Gestiken, Sonorismus oder modale und dodekaphone Verfahren werden genauso integriert wie tonale, minimalistische und gelegentlich auch folkloristische.²²² Im Vordergrund steht die bewusste Formung des musikalischen Materials, welche auf das Erzeugen starker Material- und Klangkontraste abzielt. Die dazu nötige Durchdringung der Neuen Musik sowie klanglich-strukturellen Innovationen sind Inhalt der Publikation von Treibmann *Strukturen in neuer Musik. Anregungen zum zeitgenössischen Tonsatz* (1981).²²³

5.2.3 Siegfried Thiele

Für die Erläuterungen zu Siegfried Thiele kann eine Vielzahl von unterschiedlichen Quellen herangezogen werden. Die ‚Basis‘ wird durch das Buch von Eberhard Kneipel *Siegfried Thiele – für Sie portraitiert* gelegt, welches divers das Wirken von Thiele beschreibt.²²⁴ Hinzu kommen weitere Buchbeiträge²²⁵, Lexikoneinträge und Fachartikel²²⁶, Berichte über Konzerte²²⁷ oder festliche Veranstaltungen²²⁸, wie die Beilage im MT-Journal Nr. 17 anlässlich Thieles 70.

²¹⁹ Liedtke (2006), S. 1025.

²²⁰ Ebd., 1024.

²²¹ vgl. Ebd.

²²² vgl. Liedtke (1992), S. 1.

²²³ vgl. Ebd.

²²⁴ vgl. Kneipel (1990).

²²⁵ Besonders hervorzuheben ist das am 15.3. im Gewandhaus vorgestellte Buch „Töne befragen – ihr Sosein erkunden“ von Christoph Sramek und Wolfgang Orf.

²²⁶ Forner (1978).

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Sramek (2004).

Geburtstages. Darüber hinaus sind die Gespräche mit den Musikwissenschaftlern und Schüler Thieles, Bernd Franke und Steffen Schleiermacher, die Rede von Peter Horst Neumann am 28.03.2004, anlässlich des 70. Geburtstages von Siegfried Thiele und insbesondere zwei Interviews, die am 25. Januar und 17. Februar 2017 bei ihm zu Hause geführt wurden, von zentraler Bedeutung.

Eingangs zu nennen sind zwei geistige Strömungen, die Thieles künstlerische Entwicklung prägten und die bis heute präsent in seinem Leben sind: Ersteres ist die Religion, welche sich vor allem in seinem Engagement in der Leipziger Christengemeinschaft ausdrückt, in der er seit 1959 aktives Mitglied ist und sich bis heute mit liturgischen Kompositionen in das Gemeindeleben einbringt.²²⁹ Darüber hinaus und damit in klarer Verbindung stehend ist die Anthroposophie als zweite Strömung zu nennen. Darauf kann hier aus Platzgründen nicht weiter eingegangen werden. Zentral für das künstlerische Schaffen Thieles ist aber der aus der Anthroposophie hervorgehende Gedanke des Bewegens und Veränderns, des Wachsens und des Schwindens. Johann Wolfgang von Goethe spielt dabei eine große Rolle, da er die Metamorphose der Pflanze in der Idee der Urgestalt, die wiederholend wiederkehrt, ausdrückt. Dies setzt Thiele musikalisch durch das Verwenden von „Intervall-Metamorphosen und spezifisch rhythmischer Proportionierung“²³⁰ zum Beispiel in den *Proportionen für Oboe, Violoncello und Klavier* (1971) oder auch den *Gesängen an die Sonne* (1981) immer wieder musikalisch um.

Thieles Werken ist eine klare eigene Handschrift nachzusagen, die sich zwar verschiedenen Genres bedient, dabei aber immer fern von jeglichen „Modewellen“ agiert, wie Ulrike Liedtke in einem Beitrag in der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* anlässlich Thieles 50. Geburtstages bemerkt.²³¹ Zu Beginn steht der Unterricht bei Johannes Weyrauch und Wilhelm Weismann, die Thiele beide als konservative, aber für ihn wichtige Lehrer bezeichnet, da sie ihm nicht zuletzt den „kompositorischen Umgang mit der menschlichen Stimme“ beibrachten, wie er bei der Buchvorstellung am 15. März 2017 im Gewandhaus bemerkte. Bei Wey-

²²⁹ vgl. Sramek /Orf (2017), S. 109ff.

²³⁰ Sramek (2004), S. 6.

²³¹ vgl. Liedtke (1984), S. 333.

rauch lernte er darüber hinaus die Probleme des Formen Umgangs und der architektonischen Gliederung größerer musikalischer Zusammenhänge kennen. Weismann legte das Fundament für die Beschäftigung mit der Renaissance-Musik, was für ihn später noch zentral werden sollte.²³² Darüber hinaus erlernte er eine fundierte Methode des Unterrichtens, die ihn auch in seiner eigenen Lehrtätigkeit bis zuletzt prägte, wie sein Schüler Ipke Starke im Gespräch hervorhob. In der anfänglichen Zeit seiner Lehrtätigkeit hat er sich intensiv mit der Volksmusik auseinandergesetzt. Dies gilt vor allem während seiner Zeit in den Musikschulen ab 1958. Hier ist vorrangig das Liedgut der Jugendbewegung zu erwähnen. Das melodische Material in seiner „ursächlichen Kraft“²³³ habe ihn gefesselt und war eine Strömung in der DDR, der sich Thiele guten Gewissens anschließen konnte. Aber es dauerte auch in diesem Bereich nicht lange, da „wurde das Wort politisiert“ und eingespannt in eine ideologische Ausrichtung und Ausbildung, weshalb er sich von diesem Weg verstärkt distanzierte.²³⁴

In den 60er Jahren trat mit Carl Orff eine neue Kraft fulminant in sein Leben. Im Sommer 1961 besuchte Thiele zum ersten Mal den Komponisten am bayrischen Ammersee. Diese Begegnung faszinierte ihn und sollte ihn bis 1970 nicht mehr loslassen. Werke wie die *Jahreslauf-Kantate* (1961) oder die *Auferstehungsmusik* (1961), die Thiele am Ammersee ausführlich mit Orff besprach, lassen deutlich seinen Einfluss erkennen. Zuerst war dies in den wiederholenden und elementar rhythmischen Komponenten in der Musik hörbar. Für Thiele waren aber nicht nur die musikalischen Mittel, sondern auch das „Bild dahinter“ von Bedeutung. Orff verband mit seiner Diatonik ein besonderes, beinahe paradiesisches, Menschenbild. Es idealisiert den Menschen und bejaht das Leben. Dieser Einfluss kommt bei Thiele vor allem in den Toccataen der Jahre 1958-1969 zum Ausdruck, die er selbst als „vitale Spielstücke“ beschreibt und die mit „ungebrochener Freude und fast schon naiver Grundhaltung ein Bekenntnis zur Diatonik“ darstellen.²³⁵ Einen deutlichen Wendepunkt markiert eine Orff-Aufführung vom 3. Juni 1975 in der Kongresshalle unter Kegel. In einer äußerst gewagten

²³² vgl. Kneipel (1990), S. 11.

²³³ Thiele (2017b).

²³⁴ vgl. Ebd.

²³⁵ vgl. Ebd.

Programmzusammenstellung („dazu bedurfte es Mut – und Kegel hatte Mut“²³⁶) erklangen die Werke *Trionfo di Afrodite*, *Catulli Burana* und *Carmina Burana*. Diese drei Stücke zeigen sehr deutlich zwei wesentliche Charakteristika Orffs, erstens seine Rückwendung in der geistigen Orientierung (Märchen – Mittelalter – römische Antike - griechische Antike) und zweitens seine musikalische Fähigkeit zur Deklamation und seine Hinwendung zum magischen Theater, das die Zuschauer fasziniert und narkotisiert zurückließ. Dieser Umstand erschreckte Thiele und führte zu einer Abwendung von Orff. Thiele wollte und will bis heute den Hörer aktiv halten und sein Hören ständig wieder aktualisieren.

Auch wenn schon ab 1970 Orff eine abnehmende Bedeutung in Thieles musikalischem Denken gespielt hatte, sagte er sich erst mit dem Konzert im Sommer 1975 von ihm los. Jedoch ist dies auch nicht absolut zu sehen, denn viele Ideen, wie der Bezug zum Elementaren, das Pädagogische bzw. das Volkstümliche blieben für Thiele aktuell.²³⁷ Dies zeigt auch schon die damals große Bewunderung für Béla Bartók, für den die genannten Merkmale ebenfalls von Bedeutung waren. Bartóks Farbigkeit, Ausdruckskraft und direkte Ansprache zeigt auch Thieles künstlerische Intention, die vor allem in „einer Forderung nach sozialer Kommunikation“ bestand, wobei der „musikalische und ästhetische Gehalt der Werke beim Hörer auf eine Sensibilisierung und Bereicherung der Rezeptions- und Genussfähigkeit“²³⁸ hinauswollte. Sein grundlegendes Prinzip fasst Christoph Sramek treffend wie folgt zusammen: „Elementarbereiche aufsuchen, auf dieser Basis an die äußersten Grenzen des von daher Bestimmten gehen, Lösungen finden, die ein neues musikalisches Bewusstsein implizieren“²³⁹.

Dieser Gedanke blieb auch zentral bei der ebenfalls Anfang der 70er Jahre einsetzenden Auseinandersetzung mit der Ars Nova im 14. Jahrhundert, vor allem mit Guillaume De Machaut. Dies prägt Thiele bis heute in seinem künstlerischen Schaffen. Vor allem die starke rhythmische Organisation, die Isoperiodik und Isorhythmik in den Motetten des 14. Jahrhun-

²³⁶ Thiele Gedächtnisprotokoll 2 (2017).

²³⁷ vgl. Schröder (2017), S. 4ff.

²³⁸ Kneipel (1990), S. 29.

²³⁹ Sramek (2004), S. 7.

derts faszinierten ihn. In diesem Zusammenhang ist unweigerlich das für seine künstlerische Entwicklung sehr wichtige Stück *Hommage a Machaut* (1977) zu nennen, welches sehr positiv in der Leipziger Presse aufgenommen wurde und das den Grundstein für eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit Masur legte.²⁴⁰ Gleichzeitig nahm der Einfluss von Witold Lutoslawski zu, was erstmals in den *Proportionen für Oboe, Violoncello und Klavier* (Aulos-Trio, UA 25.11.1971) zum Ausdruck kam, die Thiele als eines seiner wichtigsten Werke bezeichnet. Hier ist besonders der 1. Satz aussagekräftig für Thieles Verständnis der Ordnung und Zahlen. Die ablesbare Liebe zur Präzision spiegelt Thieles Kompositionsästhetik im Generellen gut wieder.²⁴¹ Hier trat für Thiele auch die Abgrenzung zu Webern zu Tage, welcher „vielmehr eine abstrakte, nicht aber die reine Mathematik als Grundgerüst“ seiner Musik legte. Dies war ein Grund, wieso ihn mit Webern, Schönberg und allen anderen Avantgardisten eine Faszination verband, aber keine Liebe, denn immer mehr begriff er die Dodekaphonie als „ideologische Zwangsjacke, welche die Form in fast tyrannischer Weise aufzwingt.“²⁴² Beispielhaft dafür steht das anhand „unendlicher Tabellen“ entstandene *Konzert für Orgel, Blechbläser, Streichorchester und Pauke* (1972), welches seiner intellektuellen Faszination für die Methode der Zwölftonreihe Ausdruck verleiht. Doch dieser Weg engte ihn persönlich zunehmend ein und führte in eine Sackgasse, aus der er sich erst in den 80er Jahren befreien konnte. Dabei half ihm die Rückbesinnung auf Zwölftonstudien von Josef Matthias Hauer (1883-1959) aus dem Jahr 1922, die ihm sein Privatlehrer Gustav William Meyer aus der Chemnitzer Zeit (1950-1953) vorlegte. Thiele entdeckte im Rahmen seiner Lehre an der Leipziger Musikhochschule in Hauer eine Möglichkeit, die Zahlenfolge 1 bis 12 in intervallischen Bezügen zu verwirklichen und so durch eine übergeordnete Intervallkonstellation die Zwölftonmusik aus ihrem eigenen Korsett zu befreien. Diese Faszination setzte er in anspruchsvollen Stücken wie *Diptychon* (1987) oder *Reed music for four* (1988) um, die spieltechnisch eine große Herausforderung für die Interpreten darstellten.²⁴³

²⁴⁰ vgl. Forner (1978), S. 345ff.

²⁴¹ Klemm (1975), S. vgl.

²⁴² Thiele Gedächtnisprotokoll 2 (2017)

²⁴³ vgl. Thiele (2017b).

6 Die künstlerische Aussage im Bezug zum Sozialistischen Realismus

6.1 Methodisches Vorgehen

Nachfolgend sind die drei beschriebenen Werke nach den Kriterien des Sozialistischen Realismus zu analysieren. Dies geschieht auf Grundlage der zeitgenössischen Kritiken, welche die Programmheftbeiträge, zugehörige Interviews, Zeitungsrezensionen und weitere Quellen wie Protokolle des VKM Bezirksverband Leipzig umfassen. Vorab sind die Kriterien des Sozialistischen Realismus in musikästhetischer wie ideologischer Ausprägung jedoch so differenziert und gleichzeitig zusammenfassend zu gruppieren, dass eine logische und systematische Erfassung aller Rezensionen ermöglicht wird. Eine klare Trennung ist besonders in inhaltlicher Wertung der Sinfonien nicht immer gegeben, wird dann aber nach dem primären Gehalt des Zitats einer Ebene zugeordnet. Letztlich ergeben sich vier Ebenen der Analyse:

Intentionale Ebene

Nach den Maßstäben des Sozialistischen Realismus ist dem Künstler eine klare Intention zu eigen, der er musikalisch Ausdruck verleiht. In gesellschaftlich-künstlerischer Verantwortung sind dabei aktuelle Themen aufzugreifen und unter einer klaren Zielstellung, die dem Aufbau des Sozialismus dienlich ist, positiv zu verarbeiten. Die Aufgabe des Komponisten ist es, die parteiliche Bedeutsamkeit der musikalischen Figuren im Sinne des Sozialismus im künstlerischen Prozess zu gestalten. Dabei hat sich dieser mit seiner sozialistisch verankerten Persönlichkeit der Aussage unterzuordnen.

Ebene der musikalischen Mittel

Die musikalischen Mittel sind nicht zum Selbstzweck oder zur Effekthascherei, sondern in enger Verbindung zur dramatischen Konzeption des Werkes einzusetzen, das heißt die Musik soll nicht um der Musik willen, sondern um des Inhaltes willen entstehen. Der Künstler hat

sein Handwerk auf höchstem Niveau auszuführen, was sich durch originelle und vielfältige Gestalt sowie der Herausarbeitung des Schönen ausdrückt. Auch die Sprache ist bewusst für den Ausdruck des sozialistischen Inhalts einzusetzen. Mit kompositorischen Raffinessen sollte Maß gehalten werden, um avantgardistischen Manipulationen entgegenzukommen.

Formale Ebene

Das Bekenntnis zur europäischen und russischen Tradition der Romantik ist zentral. Durch den Gebrauch konventionell geschlossener Formen ist ein musikalischer Fortschritt erstrebenswert, der zum Erkenntnisgewinn nach der Leitidee Beethovens „durch Nacht zum Licht“ führt. Die äußere Form ist dem Inhalt unterzuordnen nach dem Prinzip „National in der Form und sozialistisch im Inhalt.“

Wirkungsebene

Die Ebene fällt aus der Reihe aller anderen Ebenen, da diese nicht durch die Merkmalsausprägungen des Sozialistischen Realismus definiert wird. Aus Gründen der chronologischen und zielführenden Auswertung der Rezensionen ist jedoch an dieser Stelle die Betrachtung der Uraufführung einzuschieben, welche die Wirkung der Musik auf das Publikum sowie ihre Reaktionen in den Vordergrund stellt.

Hörer-Ebene

„Denk an die Hörer deiner Musik.“ Da Komponist wie Hörer in das Kontinuum des ideologischen Überbaus eingebunden sind, ergibt sich daraus die Anforderung einer allgemeinverständlichen Musik, die mit Hilfe von (volks)liedhaftem Material und überschaubaren Formen die Zugänglichkeit für den Hörer ermöglicht. Nach den Vorgaben des Sozialistischen Realismus muss die Musik dabei zielgerichtetes Geschehen beinhalten, wenn ihr entsprechende Wirkung, Aktivierung und Überzeugung eigen sein soll.

Die nachfolgenden Rechercheergebnisse werden aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht in Fußnoten verwiesen, sondern direkt mit den eingangs genannten Quellen verknüpft. Dabei ist zu unterscheiden zwischen direkten Zitaten, gekennzeichnet mit Anführungszeichen, und Paraphrasierungen, also notizenhaften und sinngemäßen Übertragungen aus den Rezensionen. Es ist noch eine Anmerkung zu der Struktur und politischen Bedeutung des Zeitungswesens anzuführen: Das *Neue Deutschland* war das Zentralorgan der SED und eine überregional erscheinende Zeitung. Darüber hinaus gab es 15 SED-Bezirkszeitungen, genannt Tageszeitungen, in Leipzig war dies die *Leipziger Volkszeitung*, in Dresden die *Sächsische Zeitung*. Schließlich waren noch die regionalen Zeitungen der Blockparteien von Bedeutung: in Leipzig die *Mitteldeutschen Neuesten Nachrichten* und in Dresden die *Sächsischen Neuesten Nachrichten*, beide der NDPD zugehörig. Hinzu kamen die Zeitung der CDU, *Die Union*, und das *Sächsische Tageblatt* der LDPD, die in Leipzig als auch in Dresden erschienen. Auch wenn in der Folge nicht immer explizit darauf hingewiesen wird, fließt der parteipolitische Standpunkt der Zeitungen bei der Bewertung der Rezensionen mit ein.

6.2 Friedrich Schenker: Sinfonie *In memoriam Martin Luther King*

6.2.1 Werkeinführung

Friedrich Schenkers Sinfonie entstand 1969/70 und bezeichnet im Untertitel *In memoriam Martin Luther King* sowohl Anlass ihrer Entstehung wie auch konzeptionelles Anliegen: Als die gewalttätigen Ausschreitungen gegen Schwarze in den USA auf eine internationale Welle des Protests stießen und nach dem Tod des Baptistenpfarrers Martin Luther-King im April 1968 in Memphis zu einer weltweiten Anklage gegen das inhumane System der Rassendiskriminierung führten, schrieb Schenker diese Sinfonie und reihte sie in das internationale Bekenntnis zum Befreiungskampf der schwarzen US-Bevölkerung ein. Damit knüpft sie an eine bedeutende Tradition der bekenntnishaften Sinfonik an, wie sie von Beethoven über Berlioz, Mahler, Berg bis zu Henze und Dessau markiert wird. Die „antiimperialistische und kämpferische

Solidarität“ tritt deutlich hervor und wird musikalisch durch „Formsinn wie Kühnheit“ im gestalterischen Zugriff legitimiert.²⁴⁴

Auch wenn die Musik keiner klassischen Form oder deskriptiven Methode der Programmmusik folgt, so ist sie doch einer Dramatik unterworfen, die sich in einem über zwei Sätze aufbauenden Spannungsbogen offenbart.²⁴⁵ Eindrücklich und charakteristisch für die Sinfonie ist der Beginn: Ausgehend von einem motivisch-thematischen Komplex in tiefer Lage, dem ab Takt fünf eine expressive melodische Geste hinzu gefügt wird, entfaltet sich nach und nach in großer Vielschichtigkeit das gesamte musikalische Material, bis es abrupt abbricht. Dieses Muster tritt immer wieder auf. Von Anfang an ist eine große Erregung spürbar, die sich durch alle nebeneinander stehenden Gesten und Themenkomplexe zieht. In dieser Weise werden eine verwirrende Fülle von klanglichen Details erzählend ausgebreitet und neu artikuliert. Es werden Themen in kontrastreiche Beziehungen gesetzt, die sich gegenseitig aufheben und neu verketten.²⁴⁶ Dies folgt jedoch einer übergeordneten Idee und melodischem Grundreize: Dem Zitat und der Variation des lutherschen Choral „ein feste Burg ist unser Gott“, das erstmalig im Takt sieben auftritt. Friedrich Engels hat diesen Choral als „die Marseillaise des 16. Jahrhunderts“²⁴⁷ bezeichnet und symbolisiert den „kämpferischen, frühprotestantischen Massengesang“²⁴⁸ der hier nur seine Form gewechselt hat. Es geht nicht mehr um die Befreiung der Bauern vor Unterdrückung und Knechtung, sondern um die Befreiung der Schwarzen im Kampf gegen Imperialismus und Kapitalismus.²⁴⁹

Die musikalische Analyse der Sinfonie erfolgt wie angekündigt skizzenhaft. Es soll vielmehr um die Beschreibung des Höreindrucks und der damit verbundenen bestimmenden Charakteristika der Sinfonie gehen. Das Werk besticht durch eine auffallend klangliche Verdichtung, durch atonale Überlagerungen und instrumentale Extreme. Dabei herrscht auf dramaturgischer Ebene hohe Bewegungsintensität, die sich verstärkt und den variationsreichen Ge-

²⁴⁴ vgl. Schneider (1974).

²⁴⁵ vgl. Schneider (1979), S. 268.

²⁴⁶ vgl. Ebd.

²⁴⁷ vgl. Hennenberg (1974), S. 3.

²⁴⁸ vgl. Schneider (1974), S. 268.

²⁴⁹ vgl. Härtwig (1972).

brauch aller anderen musikalischen Gestaltungsmittel nach sich zieht. Ohne Zweifel ist es ein komplexes Werk, das den Hörer fordert. Es verlangt ein bewusstes und mehrmaliges Hören. Dann aber entwirrt sich das klangliche Chaos, es werden Formenbezüge sichtbar und die Choralvariationen treten deutlicher hervor, wie die lyrischen Ausprägungen der Oboe ab Takt 26, die sich in der Folge in die Choralzeile „ein guter Wehr und Waffen“ windet. Entgegen der Semantik wird diese im Pianissimo vorgetragen und durch gleichzeitige Gegenstimmen der Holzbläser ‚verunsichert‘. Es folgt ein neuerlicher Ausbruch, der sich in Repetitionsfiguren durch alle Instrumentengruppen zieht. In dieser Form geht es auch im zweiten Hauptabschnitt des 1. Satzes weiter. Das Prinzip der ständigen Entfaltung und Wandlung zieht sich getragen durch fließende Übergänge bis an das Ende der Sinfonie. Auch im 2. Satz steht die Melodieführung einer kontinuierlichen Entwicklung entgegen. Sie wirkt oftmals zerrissen und abgehakt. Viel treibender ist hingegen das rhythmische Element, das durch auftaktartige Achtelverkettungen und Punktierungen besticht. Sehr schnelle Bewegungsfiguren in allen Stimmgruppen und rhythmische Verzahnungen bestimmen nicht nur den 2. Satz, sondern die ganze Sinfonie. Insbesondere sind die Schlagwerke zu nennen, die im riesigen Apparat sehr anspruchsvoll agieren und klanglich für hohe Intensität sorgen. Die harmonische Struktur hingegen erscheint mitunter fahl, was durch verwendete Mixturen und Quartklängen verstärkt wird. Letztlich ist aber vor allem der Wechsel zwischen ruhigen und bewegten Stellen auffällig. Die übersteigerte Intensität, vor allem zum Ende der beiden Sätze hin, überstrahlt alles. Immer wieder kommt es zu Rückbezügen auf den Choral, vor allem ausgedrückt in signalartiger Verwendung des Quartmotivs in den Bläsern und lyrisch-kantablen Passagen der Holzbläser. Die Streicher kommentieren vor allem, verstärken deklamatorisch und bilden die Fläche. Nur selten treten sie als zentrales Element in Erscheinung. Insgesamt ist es ein mutiges und künstlerisch höchst anspruchsvolles Werk, das durch seine energische Fortschreitung besticht und am Ende einen sehr bleibenden Eindruck hinterlässt.

6.2.2 Zuordnung der Rezensionen

Für die Zuordnung der Sinfonie nach den Kategorien des Sozialistischen Realismus werden folgenden Rezensionen und Berichte herangezogen:

- Gottfried Schmiedel, *Sächsisches Tageblatt* (Dresden, 19.1.1972 und 23.2.1972) (1)
- Hans Böhm, *Die Union* (Dresden, 21.1.1972) (2)
- Friedberg Streller, *Sächsische Zeitung* (Dresden, 4.2.1972) sowie Eberhard Greif, *Sächsische Zeitung* (Dresden, 4.3.1972) (3)
- G.B., *Sächsische Neueste Nachrichten* (Dresden, 20.1.1972) (4)
- Protokollbericht über die Sitzung der Sektion Musikwissenschaft des VKM (Bezirk Leipzig, 26.6.1972) (5)
- Dieter Härtwig, Programmheft des 5. Philharmonischen Konzertes, 14.1.1972 (6)
- Frank Schneider, Begleittext zur LP-Einspielung (RSO unter Herbert Kegel, Nov. 1974) (7)

Intentionale Ebene

- „Wie Schenker mit seinen Mitteln ausdrucksstark Ekstase, Scheinruhe, Verzweiflung, Aufruhr sowie Ergebung dynamisch darzustellen vermochte und Klage und Anklage der aber tausend Jammernden und Revoltierenden schildert, ist nicht zu überhören.“ (1)
- muss den jungen Komponisten Mut machen, ihnen helfen, durch Zuspruch und Kritik (1)
- „Schenker solle sich nicht als Märtyrer, sondern als Lernender fühlen. Begabt ist er allemal.“ (2)
- Der Inhalt ist sehr begrüßenswert und es ist löblich, „echte Probleme unserer Zeit von einem klaren Standpunkt aus zu behandeln.“ (4)
- Kollege Nagwitz/ Nauwitz [undeutlich gedruckt, verwischt]: „Was will Schenker uns mitteilen? Protest schön und gut, aber wer gegen wen?“ Kommt nicht zum Ausdruck (5)
- Schönfelder: Thema ist erfüllt; Sinfonie will Stimmungen anschlagen, um Protest zu schaffen; er betrachtet Protest als aktive Haltung; Grundgesten seien für ihn Anklage und Gedanken als zwei Seiten von einer Medaille; wird bis zum Archaischem gesteigert (5).
- Herrmann: An einigen Stellen habe man Protest heraus gehört und fragt, ob es reicht, nur dagegen zu protestieren. „Die Sinfonie ist sehr lang, habe viel Zeit zum Denken, aber in welche Richtung solle man denken? Das wird nicht musikalisch ausgedrückt und demzufolge für den Hörer nicht erkennbar.“ (5)

- Dr. Lippold: Ernsthafte Absicht und Aussage; bedauert, dass Schenker nicht von hier ausgehend inhaltlich zielstrebig und konsequenter aufgebaut hat; für ihn in Teilen gelungen (5)
- Prof. Felix: Empfindet das Stück als sehr ehrlich. Balance zwischen zynisch-subjektivem und allgemeingültig-ehrlichem ist aber das Problem des Werkes (5)
- Pachnicke: Es geht um den Rassen- und Klassenkonflikt. (5)
- Intention ist es, den Hörer anzuregen, ihn aufzurütteln. Musik ist ein Appell (7)
- Publikum soll nicht nur angeregt werden, sich aktiv zu äußern, sondern solle sich darüber hinaus leidenschaftlich bekennen und verhalten. „Wer die Sinfonie hört, kann nicht teilnahmslos sein.“ (7)
- Musik steht für Bedrohung und Unterdrückung andererseits für Einspruch und kämpferischen Protest, andererseits für Trauer und Klage (7)

Ebene der musikalischen Mittel

- überzeugende Instrumentierung, vielfältiger Einsatz der musikalischen Mittel (1)
- Überdosis an Blech und Schlagzeug; Handwerk der Instrumentierung nicht gut (2)
- Schenker ist Opfer seines eigenen Ausdruckswillens geworden, indem er fast völlig die Gesetze der Ökonomie übersah (2)
- zu große Vielschichtigkeit, musikalische Mittel überlagern sich; ungeheure Häufung von Dissonanzen, Blechgetön, Disharmonie (3)
- Herrmann: Ende zeigt handwerkliche Schwächen: schlägt mit viel zu lautem Orchesterklang jegliche Stimmung kaputt; Choral ist zu verzerrt. (5)
- Dr. Wehnert: Zuviel krampfhafter Lärm auf lange Strecken (5)
- Pachnicke: Musikalischer Ausdruck hebt Inhalt auf höhere Ebene (5)
- Komponist besitzt eine „eruptive Begabung“ im Umgang mit musikalischen Mitteln (6)
- produktiver Widerspruch zwischen entfesseltem klanglichem Material und vertrauten Erwartungen (7)
- „Klangekstase, der scheinbar außer Kontrolle geratene Apparat eines Riesenorchesters, die Unüberschaubarkeit vielfältig überlagerter Prozesse innerhalb der musikalischen Komplexgebilde waren bei der Sinfonie (...) immer wieder Gegenstand von Diskussionen.“ (7)

- In beiden Sätzen gibt es Passagen von Erregung und von Expressivität (7)

Formale Ebene

- sehr langes Werk, 1h (1,2,3,5)
- Abschnitte der Sinfonie sehr kontrastreich: Farbig, bildhaft, dramatisch, lyrisch (1)
- Vergleich mit Dessaus *Lanzelot*. Er beherrschte aber die Form! (2)
- bemerkenswerte Finalwendungen am Ende der beiden Sätze (2)
- „Dass die vielfältigen benutzten Formenelemente und Formen zu einer einheitlichen musikalischen Form zusammengeschweißt werden, bleibt deshalb mehr als fraglich.“ (4)
- Dr. Schönfelder: „Eine Durchführung im Sinne des Ringes hin zu einer neuen Qualität fehlt. Anzutreffen ist eine ständige wechselvolle Konfrontation, die im Aufruf mündet. Der Gedanke des Ringes selbst und die daraus resultierende neue Qualität wird vermisst, obwohl diese hier mit dem Aspekt der Zuversicht gestaltet werden müsste, was nicht ausschließt, dass es auch tragisch zu Ende gehen kann. Zur Frage der Religion und des Choral: King ist Christ, aber ein kämpfender Christ.“ (5)
- Dr. Lippold: Vergleich mit Bruckner dränge sich auf (hat viel Angst und Schrecken heraus gehört). Choral wird auf eine Ebene gehoben, wo er nicht mehr „die Marseillaise der Bauernkriege symbolisiere.“ Kampf ist ihm nicht entsprechend dargestellt, was eine elementar konzeptionelle bzw. inhaltlich-gestalterische Schwäche darstellt. (5)
- Pachnicke: „Ich habe das Stück 10 -15 Mal gehört. Wenn man sich einhört, wird es kompliziert, weil scheinbare Klangkomplexe vorliegen, die sich widersprüchlich ausdrücken.“ Aber: auch Weltbild M.L.K.s ist widersprüchlich. 1. Teil ist stärker als der 2., Bekenntnis zur inhaltlichen Entwicklung ist eindeutig und politisch profiliert. Eine Frage ist, ob der Begriff Sinfonie glücklich ist. Eigentlich „Variation über ein Choral.“ (5)
- Dr. Lippold: Symbol für die Verhältnisse in den USA, Mittel: Choralvariation. „Nicht in christlicher Sicht - komplexer gedacht.“ (5)
- Prof. Felix: Keine Klassische Absicht; hat immer an Dessaus *In Memoriam* gedacht; stark subjektives Herangehen spürbar; das Menschliche wird deutlich; Schenker sollte sich die Frage stellen, ob seine Musik in dieser Form für Menschen nachvollziehbar ist. (5)

- Dr. Wehnert: Große Linie vermisst; Formal sehr kritisch zu sehen. (5)
- Pachnicke: „Formal überschaubare Gesamtlage des Werkes, ihre innere Gliederung sowie die Logik der Gedankenführung sind lobend zu erwähnen.“ (5)
- Schenker benutzt vielfältige, zu einer Einheit geschweißte musikalische Formen bzw. Formenelemente: Choral, Choralvariationen, Toccata-, Passacaglia-Elemente, ebenso wie die für den klassischen Zyklus typische Sonatenhauptsatz- bzw. Rondoform (6)
- traditionelle musikalische Denkweisen sind keineswegs außer Kraft gesetzt (6)

Wirkungsebene

- Große Unruhen während der Aufführung; Hörer verließen Saal (1, 2, 3, 4, 5)
- Masur beklatschte Komponist demonstrativ; Masurs Leistung ist zu loben (1)
- Hörerlebnis wurde Programmbeschreibung nicht gerecht, Funke sprang nicht über (1, 2, 3, 4)
- wurde erschlagen von großem Orchesterapparat (2)
- Verhalten des Publikums bei zweiten Aufführung war verhaltener (2)
- Ablehnung war drastisch. Publikum bezog scharf Stellung (2, 3)
- „Großer Skandal in der jungen Musikgeschichte des Landes. Krach, Pfiffe, Türeenschlagen während der Uraufführung.“ (3)
- kann Hörer verstehen, dass sie Übersicht und Geduld verloren (3)
- „Der Vergleich mit skandalösen Uraufführungen (Strawinskis *Sacre*, *Skythische Suite* oder 2. *Klavierkonzert* von Prokofjew) ist doch wohl unzutreffend. Warum aber sollte ein Komponist heute gegen ein Publikum protestieren, dass die Uraufführung von problemgeladenen zeitgenössischen Werken wie Kaundas *Klavierkonzert* oder Geißlers 3. *Sinfonie* mit achtungsvollem Verständnis begegnet? Es kann also nicht an den Hörern liegen. (3)
- Das Publikum erwartet Überprüfung des Werkes; dann wird „zweifelloos keiner im Saal einer Sinfonie des amerikanischen Klassenkampfes seine Achtung versagen.“ (3)

Hörer-Ebene

- es fehlt an musikalischer Vorprägung des Publikums bzw. ist die Sinfonie nicht für das einfache Volk geschrieben (1)
- es sind 25 Beschwerdebriefe eingegangen: alle von älteren Hörern: fühlten sich stark herausgefordert und provoziert (1)
- vor 20 Jahren war Publikum deutlich toleranter (1)
- langsame Passagen erschienen beim zweiten Hören besser zugänglich (2)
- Erstling ist viel zu lang; formale Übersicht fehlt; unverständlich (2)
- der Hörer verliert den Überblick, er wird unbarmherzig von den Nerven belastend lärmreichen und undurchsichtigen Klangbildern bedrängt; erahnte Sinn verkehrt sich in Unsinn (3)
- Wenn die beabsichtigte Aussage nach Meinung der Mehrzahl des Publikums nicht erreicht wird, dann ist auch die Parteinahme für eine gute Sache wertlos (3)
- die künstlerische Absicht und das klanglich Erlebte kamen nicht zur Deckung (4)
- Dr. Wehnert: Unterschiedliche musikalische Sprache ist für den Höher nicht eindeutig; nicht klar ist auch das Ziel der Entwicklung (5)
- Dr. Lippold: Stellt aber die Frage, ob ein Werk als gelungen gelten kann, wenn es der Mehrheit abgeht (5)
- Dr. Wehnert: Erkennt ebenfalls ehrliche Aussage des Werkes an, aber Kampf ist für ihn keine Legitimation für anarchisches Verhalten; Kampf zu krampfartig geäußert; Wirkung nicht erzielt; müsse Verständnis für Hörer haben (5)

6.2.3 Auswertung der Rezensionen

Die Uraufführung vom 14.01.1972 im 5. Philharmonischen Konzert der Dresdner Philharmonie unter Kurt Masur wurde zum Skandal. Alle Rezensenten widmen sich in einem Umfang der Uraufführung, wie es bei keiner der anderen in dieser Arbeit untersuchten Sinfonien der Fall ist. Besonders die Kritiken von Friedberg Streller und Eberhardt Greif in der Sächsischen Zeitung sind vernichtend. Sie sehen die ‚Schuld‘ des Unverständnisses uneingeschränkt beim Komponisten. Aber auch die Kritik von Hans Böhm in der Union ist in der Bewertung der Uraufführung ähnlich. Differenzierter bewertet nur Gottfried Schmiedel vom Sächsischen Tageblatt die Aufführung. Als einziger hebt dieser neben negativen Tönen (zu große Ausma-

ße, Überfülle der Gedanken) eine gute Leistung von Masur und Orchester hervor und bringt auch sonstige Vorzüge (farbig, erzählend, humanistisches Thema) an. Vor allem kritisiert Schmiedel die ablehnende Publikumsreaktion, die hier zur Veranschaulichung umfänglich zitiert werden soll:

„Friedrich Schenker stellt sich mutig dem aufgescheuchten Bienenschwarm der Dresdner Hörer, unter denen sehr viele saßen, die sich nicht so benahmen, wie man sich normalerweise in einem Konzertsaal benimmt. [...] Die Hörer, die während der Aufführung den Saal verließen, störten die Zuhörenden und beleidigten mit ihrem Verhalten das Orchester und den Dirigenten. [...] Ich habe mich vor dem Orchester und Kurt Masur geschämt für das Verhalten der vielen Besucher, die so kurzsichtig urteilten wie vor Jahrzehnten bei [...] Schostakowitschs 7. Sinfonie [...], damals krachte man aus Protest sogar mit den Türen. Heute hört man sich die gleiche Sinfonie anteilnehmend an und klatscht Beifall. In diesen zwei Jahrzehnten haben wir alle hören gelernt. Wir werden weiter lernen müssen“²⁵⁰.

In dieser Kategorie werden besonders Streller/Greif von der Sächsischen Zeitung, aber auch Böhm (Union) überaus kritisch und vernichtend. Sie betonen, dass es nicht am Publikum gelegen haben könne, da sie ja sonst bei Strawinsky oder Prokofjew überaus tolerant sind. Mit diesem Verweis wird dem zeitgenössischen Werk an sich eine Individualität genommen, die sich im Gleichklang des Genres auflöst. Damit wird die Kompetenz der Hörer und Komponisten fälschlicherweise homogenisiert und banalisiert. Interessant ist der Sektionsbericht des VKM Bezirk Leipzig, in dem die fehlende Verständlichkeit vor allem an der unüberschaubaren Form festgemacht wird. Berechtigt scheint die Frage von Dr. Lippold, ob ein Werk „als gelungen gelten kann, wenn es der Mehrheit abgeht?“, dies deckt sich mit den Einwänden von Streller und Greif. In der Summe zeigen aber die Kritiken, dass der äußeren Wahrnehmung nach die Kriterien des Sozialistischen Realismus nicht erfüllt werden. Dies ist vor allem in der fehlenden formalen Ebene zu sehen, wodurch dem Werk ebenso die Anknüpfung an kulturästhetische Standards abgesprochen wird. Wegen der formalen Unüberschaubarkeit gelingt es Schenker nicht, eine musikalische Einheit des Werkes zu gewährleisten. Auch ist die Verknüp-

²⁵⁰ Gottfried Schmiedel, Umstrittene Uraufführung. Die 1. Sinfonie von Friedrich Schenker, in: Sächsisches Tageblatt, 19.01.1972.

fung mit der kompositorischen Tradition nicht gelungen. Im Bezug zu den anderen Ebenen ist herauszustellen, dass in der Sektionssitzung vor allem über die formale Ebene diskutiert wurde und hier die Meinungen weit auseinander gingen. Wehnert beurteilt das Werk am negativsten, Lippold und Felix können dem Werk sowohl Positives als auch Negatives abgewinnen und Pachnicke stellt am stärksten die gelungenen Seiten heraus. Interessant ist, wie intensiv sich der Direktor der *VEB Edition Peters* mit diesem Werk beschäftigt hat. Möglicherweise ist dies ausschlaggebend dafür, dass er als einziger neben Schmiedel auf musikalischer Ebene dem Stück ein positives Fazit ausstellt. Insgesamt überwiegen aber die negativen Einschätzungen: Zu laut, Überlagerung der Ereignisse, Dissonanzhäufungen etc. Originalität und Vielfältigkeit werden dem Komponisten nicht attestiert. Trotzdem oder gerade deswegen schafft er es, seine künstlerische Intention offensichtlich zu machen. Damit wird deutlich, dass Verständlichkeit nicht Verständlichkeit im sozialistischen Sinne bedeutet. Alle Rezensenten erkennen Schenkers Intention an und begrüßen sie auch, da er in gesellschaftlich-künstlerischer Verantwortung aktuelle Themen aufgreife und sie von einem klaren Standpunkt aus behandle, wie in den *Sächsischen Neueste Nachrichten* hervorgehoben wird. Nach den Rezensionen kann zusammenfassend jedoch nur auf intentionaler Ebene an den Sozialistischen Realismus angeknüpft werden. Auf allen anderen Ebenen überwiegen klar die Meinungen, die gegen einen solchen Zusammenhang sprechen. Dabei gehen alle negativen Argumente bei den Rezensenten, mit Ausnahme Schmiedels, auf das zentrale Kriterium im Sozialistischen Realismus zurück, nämlich die Verständlichkeit. Auf Fragen der Kompositionstechnik wurde hingegen nur untergeordnet eingegangen.

6.2.4 Erschließung der künstlerischen Aussage

Es kann vorweg genommen werden, dass auch durch die differenziertere und umfanglichere Betrachtung der Sinfonie und der dazu veröffentlichten Publikationen nach den Maßstäben der Kulturpolitik der DDR hier ein formalistisches Werk vorliegt. Dieses Fazit wurde schon von den Zeitungen gezogen, jedoch in solcher Hartnäckigkeit, dass dabei Zweifel an der Objektivität aufkommen. Zunächst ist es dazu nötig zu wissen, dass keine Zeitung frei von Zensur war. Der *Sächsischen Zeitung* als zentrales Organ der SED Bezirksleitung Dresden

wurde das gedruckte Wort von oben vorgegeben und die Zeitungen der Blockparteien, wie das *Sächsische Tagesblatt* oder *Die Union* von der CDU, waren ebenfalls nicht frei von Zensur. Es ist nun auch weniger verwunderlich, dass Streller/Greif kritischer waren als Schmiedel vom *Tageblatt*. Dennoch ist zu bemerken, dass die Sinfonie für ehrliche Aufregung sorgte. So folgte den Werkkritiken bei vielen Zeitungen eine lebhafte Diskussion, gespeist durch weitere musikwissenschaftliche Beiträge als auch Leserbriefen.²⁵¹ Vor allem an der Kritik von Gottfried Schmiedel entzündete sich eine lebhafte Diskussion. Demnach erreichten die Zeitung noch zwei Wochen nach der Aufführung Leserbriefe, in denen das Werk nochmals heftig beschimpft wurde und neben musikalischer Kritik eine grundsätzliche hinzukam:

„Unsere schöpferischen Künstler sollten sich [...] auch der allerschwersten Kunst widmen: der Heiterkeit, dem Frohsinn, dem Glück der Gegenwart“²⁵².

Und auch hier ist wieder auf die Zensur bzw. ein anderes Phänomen der Presse im Totalitarismus zu verweisen: Da hier so vordergründig der offizielle Parteiduktus hervortritt und zentrale Punkte der geltenden Machtpolitik aufgegriffen werden, ist anzunehmen, dass es sich um fingierte, angeordnete Leserbriefe handelt.²⁵³ Doch warum machte das die Partei? Natürlich, um in ihren Sinne den musikästhetischen Diskurs zu bestimmen. Aber vermutlich auch, weil gerade diese Sinfonie provozierte, ein großes Publikum und Meinungsvielfalt hervorrief und nicht unwesentlich eine Stimmung im Land aufgriff, der bestimmt entgegenzuwirken war. Im Dezember 1971 verkündete Honecker auf dem 4. Plenum des ZK der SED die „feste Position des Sozialismus“ als Voraussetzung für den Wegfall handwerklicher Tabus in der zeitgenössischen Kunst. Im Ergebnis nahm nicht die Liberalisierung der Musikszene, sondern groteskerweise erst einmal die Verunsicherung und die Diskussion um das Begriffspaar Sozialistischer Realismus zu. Die Beurteilung der Werke wurde noch diffuser und willkürlicher, was auch Schenker zu spüren bekam.²⁵⁴ Wie Heidrun Schenker herausstellt, wurde ihr damaliger Ehemann nach der Aufführung auch persönlich angefeindet. Dagegen half ihm

²⁵¹ Sächsisches Tageblatt vom 28.1.1972, Sächsische Zeitung vom 4.2.1972, Union vom 6.2.1972.

²⁵² Leser schreiben uns: „Schenker-Aufführung bewegt die Gemüter“, in: Sächsisches Tageblatt, 2.2.1972.

²⁵³ vgl. Härtwig (1972).

²⁵⁴ vgl. Sporn (2007), S. 180.

erstens seine starke Persönlichkeit („damit kam er gut klar“), zweitens der Name Martin Luther King, der auch in der DDR einen gewissen unangreifbaren Status hatte („Im Einsatz für die gute Sache ist diese Sinfonie zu respektieren“) und drittens nicht zuletzt ganz entscheidend Kurt Masur, der sich energisch vor Schenker stellte.²⁵⁵

Auch bei der Lektüre des Protokolls zur Sitzung des VKM im Bezirk wird deutlich, dass Unklarheiten im Bezug darauf bestehen, welche Bewertungskriterien an das Werk anzulegen sind. Wie schon erwähnt, bezieht ein Großteil der Anwesenden gegen Schenker Stellung, vermeidet gleichzeitig aber auch das Verwenden der Vokabeln des Sozialistischen Realismus. Bisher unerwähnt blieb, dass auch Schenker selbst der Sitzung beiwohnte, aber nur dreimal kurz zu Wort kam. Dabei beziehen sich seine auffällig kurzen Einwürfe auf die Inhalt-Form-Relation. Für ihn habe das Stück von Anfang bis Ende einen sinfonischen Bogen und einen Zug. Es wird lyrisch gerungen und am Ende ein optimistischer Gestus gefunden, der zugleich eine „Aufrüstung zum Kampf“ beinhaltet. Schließlich erwidert Schenker sehr trocken auf die Bemerkung von Prof. Felix, dass der Komponist zu sehr das zynisch-subjektive herausstellt: „Ich frage nach dem Objektiven.“ Zwischen den Zeilen erweckt das Protokoll zudem den Eindruck, dass Schenker keine Lust auf Rechtfertigung habe und er darüber hinaus von einem gewillten Unverständnis und Voreingenommenheit der Gegenseite ausgeht. Dies bleibt aber Spekulation. Außer Pachnicke, der am stärksten Schenkers objektive und ehrliche Haltung untermauert, steht die Mehrheit der Anwesenden nicht ‚auf Schenkers Seite.‘ Durch Hinzunahme der Ausführungen von Udo Klement in seiner Dissertation (B) zur *Bedeutung des Dramaturgischen in der Orchestermusik der DDR* wird ebenfalls deutlich, dass Schenker bemüht ist, zur größeren Objektivität sich selbst in den Hintergrund zu rücken und aufrichtig und eindringlich für die Sache der Schwarzen eintritt. „Der Komponist schafft es, seine künstlerische Person mit seinen Privatgefühlen der inhaltlichen Aussage nachzustellen.“ Damit ist die Meinung der Rezensionen zu bestätigen, dass im Sinne des Sozialistischen Realismus nicht das kompositorische Verfahren, sondern die durch den Inhalt bzw. das Sujet vorgegebenen Illustrationstechniken zur Verdeutlichung der künstlerischen Intention im Vordergrund stehen. Folglich ist „unbedingt von künstlerischer Qualität die Rede, da er die Intention des

²⁵⁵ Schenker (2017).

Sinfonischen trifft, sich selbst zurückstellt und den Hörer aktiviert²⁵⁶, wie Frank Schneider treffend zusammenfasst.

Auch mit Blick auf die formal-musikalische Gestaltung der Sinfonie wird deutlich, dass das Urteil einer formalistischen Sinfonie in der Tendenz vielleicht stimmt, keinesfalls aber absolut zutrifft. Kern der Sinfonie ist der Choral „Ein feste Burg“. Die Verbindung dazu stellt Schenker über den Vornamen Kings her, der assoziativ auf Martin Luther verweist.²⁵⁷ Der Choral versinnbildlicht im Werk das Aufbegehren der schwarzen Bevölkerung in den USA und liefert aus dieser Perspektive wesentliches musikalisches Material für die Sinfonie. Der Blickwinkel ist damit ein christlicher, der sich auf eine kirchliche Tradition bezieht, also nicht zwingend formalistisch im avantgardistischen Sinne ist. „Protest und Klage sowie religiöser Widerstand werden deshalb bestimmende Ausdruckscharaktere der Sinfonie“²⁵⁸. Dass darüber hinaus auch Elemente der Jazzmusik mit eingehen, was auf die Kultur der Schwarzen verweist, erschwert eine eindeutige Aussage in der Verbindung des musikalischen Materials zum Sozialistischen Realismus. Nicht weniger eindeutig wird es dadurch, dass nach den Ausführungen von Heidrun Schenker ihr Mann überhaupt kein Christ war. Er gebrauchte den Choral vor allem, um über den christlichen Aspekt hinauszudeuten. In Bezug auf den Revolutionsgesang in der Reformation im 16. Jahrhundert deutet er ihn als Aufstand gegen die Oberen, was im sozialistischen Sinne nicht zu kritisieren ist. Dessen bewusst verwendet Schenker das Vokalzitat Bachs sicher nicht unbedarft und verweist, auch wenn kein Wort gesprochen wird, klar auf den Text des Chorals, der dem Publikum in Grundzügen auch bekannt war. Vor allem die dritte Strophe („Und wenn die Welt voll Teufel wär (...) so fürchten wir uns nicht so sehr“) sah Schenker als geistigen Bezugspunkt während der Vertonung, so Heidrun Schenker. Da aber nicht ganze Strophen von Schenker in der Sinfonie vertont werden, ist dieses Exponieren der dritten Strophe musikalisch nicht nachzuweisen. Vielmehr greift Schenker nur das Kopfmotiv des Chorals auf und formt daraus die Zwölftonreihe, die dem Werk zugrunde liegt. Symbolisch sind darin die zwei Materialquellen der Sinfonie angerissen: Lange Notenwerte des

²⁵⁶ Schneider (1974).

²⁵⁷ vgl. Belkiss (1976), S. 63.

²⁵⁸ Klement (1977), S. 150.

Beginns, die gewissermaßen über dem Choral stehend erklingen, und synkopische Intervallketten, die den Jazz verkörpern. Der Choral spendet Trost, die Jazzelemente stehen für Auflehnung und Widerstand. Schenker verwendet eine klare Musiksprache und assoziiert klangliche Elemente direkt mit einem bestimmten Inhalt, was formal für eine intuitive Zugänglichkeit spricht. Auch die aleatorischen Steigerungsflächen mit individualisierter Harmonik klingen zwar überaus avantgardistisch. Aber ist dies nicht erlaubt, wenn sie von einer kraftvoll (sozialistischen) Position kündigen? Im Vergleich mit anderen Werken sieht Udo Klement dadurch ein allgemein humanistisches Ideal verkörpert, welches sich der „negativen Kraft“ der amerikanisch-kapitalistischen Unterdrückung entgegenstellt.²⁵⁹ In progressiver Haltung kündigt die Sinfonie von Schenkers Bekenntnis zum Humanismus, sie gestaltet den Choral durchaus positiv und setzt sich so für einen gesellschaftlichen Fortschritt ein. Wie Klement zusammenfassend richtig bemerkt, geht es also nicht nur um King und die USA, die Sinfonie ist für uns geschrieben“²⁶⁰.

Die Themen und Prinzipien der Sinfonie sind so verarbeitet, dass die Herkunft der Zitate symbolisch inszeniert, zugleich aber der Blick auf das Neue freigelegt wird. Seine eigene Tonsprache und Haltung sind fest verschmolzen mit den Einflüssen, die auf Bach zurückgehen.²⁶¹ „Schenkers Neuertum kann nur im Zusammenhang mit der Tradition humanistischer Musik aus der Vergangenheit und Gegenwart begriffen werden. Darin liegt eine wesentliche Quelle seiner Überzeugungskraft“²⁶². Das angewandte dialektisch entwickelnde Prinzip sorgt für ein energisches Fortschreiten der Musik und greift formale Kriterien des Sozialistischen Realismus auf, wie der übergeordnete Spannungsbogen, herbeigeführte strukturelle Gliederung und Erkenntnisgewinn durch zielgerichtete Verarbeitung von Themen. Auch knüpft Schenker durch das bloße Zitieren Bachs an die Tradition an und offenbart damit eine geistige Verwandtschaft, die Kritik an Schenker von offizieller Seite erschwert.²⁶³

²⁵⁹ vgl. Belkuis (1976), S. 73.

²⁶⁰ Ebd., 70.

²⁶¹ vgl. Ebd., 88.

²⁶² Ebd., 83.

²⁶³ vgl. Ebd., 84.

Darüber hinaus ist das Variationsprinzip aufgrund seiner breiten Anwendung in der Sinfonie hervorzuheben. Zum einen wahrt Schenker durch die fortwährende Verwendung des Motivkerns nicht nur die Tradition, sondern führt sie zugleich schöpferisch weiter (was gleichermaßen kulturpolitische Vorgaben erfüllt). Schließlich führt dies zu bestimmten Ablaufmodellen, die klassische Verfahren wie Vergrößerung, Verkleinerung (Ende 1. Satz ab Takt 282) oder kontrapunktische Variationen (Choralfantasie 1. Satz) aufgreifen.²⁶⁴ Modifiziert werden diese tradierten Modelle aufgrund der Möglichkeiten, die sich aus der Reihentechnik, Aleatorik und Improvisation ergeben. So gelingt es Schenker, über die oberflächliche Choralstruktur darunterliegende Zusammenhänge zwischen den Motiven herzustellen, Übergänge dynamisch vorzubereiten und die offensichtlich kontrastreichen Setzungen durch diese Formenbezüge abzuschwächen. Um diese Einheit zu gewährleisten, verzichtet er auf die strikte Anwendung der Reihe (sie drängt auf Beibehaltung) und der Variation (sie drängt auf Veränderung) und schafft so eine Angleichung der zentralen Prinzipien der Sinfonie, ohne auf das daraus resultierende Spannungsverhältnis zu verzichten.²⁶⁵ Durch diese Exponierung des Variationsprinzips ist für Schenker in der Sinfonie auch das Sonatenprinzip interessant, da es schon in der Klassik die Möglichkeit zur weitangelegten Auseinandersetzung bot. Obwohl Schenker mit dem zweisätzigen Werk der äußeren Form nach hier nicht daran anknüpft, verweist Belkies darauf, dass das Sonatenprinzip zwar nicht in seinem Satz- und Zyklusschema übernommen wird, gewissermaßen aber in ideeller Hinsicht die Idee der Weiterentwicklung eines konfliktbeladenen Ausgangsmaterials übernimmt.²⁶⁶ Insofern ist dieses Werk sicherlich als avantgardistisch einzuschätzen, erfüllt aber bei genauerer Betrachtung durch seine thematisch-programmatischen, humanistischen und formalen Bezüge einige Kriterien des Sozialistischen Realismus (siehe 3.4).

²⁶⁴ vgl. Ebd., 88.

²⁶⁵ vgl. Ebd., 84.

²⁶⁶ vgl. Ebd., 63.

6.3 Karl Ottomar Treibmann: Chorsinfonie *Der Frieden*

6.3.1 Werkeinführung

In der Abschlussphase zur 2. *Sinfonie* Treibmanns im Jahr 1981 erwachsen die ersten Überlegungen zu einem neuen Werk. Angeregt wurden diese durch die Anfrage Max Pommers, Musikdirekter der KMU Leipzig, der anlässlich des Festaktes zur 575-Jahrfeier der *Alma mater Lipsensis* 1984 einen Kompositionsauftrag zu vergeben hatte. Es war die Zeit der Friedensdemonstrationen als Reaktion auf die Nachrüstungsskalationen mit amerikanischen Neutronenwaffen. Es war auch die Zeit der Friedensdekade der evangelischen Kirche, die unter dem Symbol „Schwerter zu Pflugscharen“ weltweite Abrüstung forderte. In diesem Umfeld entstanden viele Kompositionen, wie die Oratorien *Laudate Pacem* (1976-1985) von Siegfried Matthus, *Pax questuosa* (1983) von Udo Zimmermann, das Orchesterstück *Dona nobis pacem* von Friedrich Schenker (1982-1984) oder Siegfried Köhlers 5. *Sinfonie Pro Pace* (1984).

Schon bald kam Treibmann mit Max Pommer überein, den Dichter Volker Braun um seine Mitarbeit zu bitten. In einem Brief vom 9.11.1981 an Braun formulierte Treibmann die Intention des Werkes:

„Ohne Sie in irgendeiner Weise beeinflussen zu wollen, muss ich ihnen einen Gedanken mitteilen, der mir angesichts weltweiter Friedensdemonstrationen gekommen ist. Eigentlich müsste man das Stück eröffnen und schließen mit dem Wort Frieden (...) Der Friedensschluss ist kein Dona nobis pacem. Er ist menschlicher Wille und daraus resultierende Kraft.“

Der dann entstandene Text basierte auf einer Rede, die Braun bei der „Berliner Begegnung für Friedensförderung“ hielt. Außer den Texten von Braun wählte Treibmann Verszeilen aus den *Frühlingsfeiern* von Friedrich Gottlieb Klopstock und Fragmente aus sozialistischen Arbeiterliedern. Die Uraufführung erfolgte am 2.12.1984 im Neuen Gewandhaus zu Leipzig. Das Stück ist ohne Streicher mit Bläsern, Schlagwerk, Chor, Tenor und Sprecher besetzt und in

vier Sätzen aufgebaut: Requiem, Appell I, Giocoso und Appell II. Der erste Satz stand unter dem direkten Einfluss der Nachricht über die Versenkung des argentinischen Schlachtschiffes General Belgrano, was Treibmann zu dem Untertitel „Requiem den Opfern der General Belgrano“ (später abgeändert in „Den unschuldigen Opfern aller Kriege“) veranlasste. So ist der Satz sprachlich vom *Pax* durchzogen, der sich, melismatisiert in der Silbe *Pa*, in einem langgezogenen kantablen Chorgesang ausdrückt. Das harmonische Material ist einer Zwölftonreihe entlehnt, die in der Weise aufgebaut ist, dass die letzte Note der Serie die erste Note der folgenden darstellt. Am Ausgang und Ende der Serie steht der Ton F (für Frieden), wobei der Chorklang im heterophonen Verfahren entsteht: jeder Ton, der melodisch erklingen ist, wird durch andere Töne aufgefangen und klingt eine Weile nach. So entsteht ein komplexes Klangband, welches durch alle Register wandert. Einwürfe der Holzbläser kontrastieren im Hintergrund und wirken mehr und mehr durch choralartige Intonationen ordnend auf das Geschehen ein.²⁶⁷

Im zweiten Satz montiert Treibmann Sprechchorelemente und Massenliedintonationen ineinander, welche durch einen präsenten Schlagwerkapparat zu einem energischen Appell gesteigert werden. Zu Beginn spricht der Chor energisch das Wort Frieden. Jede Stimme agiert unabhängig und steigert sich in der Dynamik, so dass ein großes Stimmengewirr entsteht, bis das Wort nicht nur gesprochen, sondern unter rhythmisch minimalistischer, aber mitreißend intensiver Schlagwerk- und Bläserbegleitung immer mehr gesteigert und am Ende hinausgeschrien wird. Dem entgegen steht eine übermenschliche Sprechstimme, die im Ruf „Du weißt nicht, was Du sagst“ sogleich als inneres Gewissen auftritt. Immer wieder tritt der Chor mit anfangs gehämmerten, später geflüsterten Friedens-Rufen dazwischen, was immer monotoner wirkt und so „vor einer sich einschleichenden Gleichgültigkeit“²⁶⁸ warnt, wie Heike Griebel herausstellt. Hinzu treten Klangmontagen aus Chor-, Sprechchor- und instrumentalen Elementen, die im Orchester harmonisch vor allem durch das Konstrukt wechselseitig aufeinander aufgebauter reiner und übermäßiger Quartan umgesetzt werden. Parolen und Zitate treten hinzu, der Männerchor fordert Freiheit für Grönland und ruft zum Entrüsten

²⁶⁷ vgl. Liedtke (1992), S. 11.

²⁶⁸ Griebel (1982), S. 383.

auf, während der Frauenchor dem, ähnlich des betörenden Sirenen-Gesanges, „Stell Dir vor es ist Krieg, und keiner geht hin“ ostentativ eine paradiesische Wunschvorstellung entgegenstellt. Kontrastreich zugespitzt folgt das Bach-Zitat *Dona nobis pacem* aus der h-Moll-Messe, welches am Ende der Klopstock-Verse „Der Wald neigt sich, der Strom flieht, und ich falle nicht auf mein Angesicht. Herr. Herr.“ auf die letzten beiden Worte wiederholt wird. Letztlich fügt sich daran der vierfache Ruf „Mensch“ an, wodurch die transzendente Ebene wieder verlassen wird und bei dem menschlichen Ursprung schließt.

Im 3. Satz erzählt der Sänger in skandierender Sprechsingweise den Prosatext *DER FRIEDEN* von Volker Braun (Siehe Anhang). Inhaltlich beschreibt dieser die Notwendigkeit und den Zwang, dem Sozialismus ökonomische Mittel zu entziehen, um den gegenwärtigen Gesellschaftszustand nicht zu gefährden. Treibmann symbolisiert diesen Zwang mittels musikalisch zwingender Verläufe, in dem Töne, Pausen, Gesang- und Orchestereinwürfe und darüber hinaus sogar Gesten, Bewegungsmuster und Klangfarben hinsichtlich des Materials und der Aufeinanderfolge streng programmiert werden. Der Satz endet nach der Partitur mit dem eingespielten Finale aus Beethovens 9. Sinfonie „Laufet, Brüder, eure Bahn, freudig, wie ein Held zum Siegen.“ Nach der Generalprobe hat Treibmann auf die Einspielung verzichtet, in der Überzeugung, dass die Tonbandaufzeichnung nicht zur Klärung der gestellten künstlerischen Aufgabe beiträgt. So folgt attacca der vierte Satz, der die Anfänge der alten Kampflieder „Vorwärts und nicht vergessen“ (*Solidaritätslied* von Bertold Brecht) und „Brüder zur Sonne zur Freiheit“ mehrfach zitiert. Allerdings werden diese Zitate mitten im musikalischen Satz und mitten im Wort abgerissen („Vorwärts und nicht ver.“, „Brüder zur.“), verstärkt durch meist harte Paukenschläge im Orchester. Die Wendungen „Brüder, zur Arbeit empor“ und „Vorwärts an Geschütze und Ge.“ zeigen dann eine fragwürdige Lösung auf, die durch den Appell „wehre, wehre, wehre“ konterkariert werden. Erst spät hebt sich das Wort „Solidarität“ aus dem Chorklang heraus. Dieses Wort wird aber wieder nach der vierten Silbe abgeschnitten. All dies passiert wie schon im 2. Satz unter großen musikalischen Turbulenzen und mithilfe intensiver Kraft und Energie. Schlussendlich vollzieht sich ein Bruch, in dem der Chor a cappella im akkordisch homophonen Satz „Brüder unterm Sternenzelt, muss ein großer Frieden wohnen.“ singt. In tiefer Lage spiegelt der Chor die Beethovenmelodie und beschließt das Werk nachdenklich und besinnlich.

6.3.2 Zuordnung der Rezensionen

Anhand der Zeitungsrezensionen konnten neben dem Konzert im Dezember 1984 folgende fünf weitere Aufführungen bestimmt werden:

- 26.2.1986: Schauspielhaus Berlin (7. DDR Musiktage, Dirigent: Max Pommer)
- 5.5.1986: Neues Gewandhaus Leipzig, 8. Tage der Neuen Musik im Bezirk Leipzig (Abschlusskonzert der Reihe „Das Neue Werk“, Dirigent: Max Pommer)
- 16.8.1988: Neues Gewandhaus Leipzig, Eröffnungskonzert beim 3. Internationalen Chorfestival
- 26.6.1988: Berliner Singakademie (anlässlich des 90. Geburtstages von Hanns Eisler, Dirigent: Dietrich Knothe)
- 25.9.1988: Schauspielhaus Berlin (anlässlich der 25. Neugründung der Berliner Singakademie)

Entgegen der Ausführungen zur *Martin-Luther-King-Sinfonie* sind im Weiteren nicht nur die Rezensionen der Uraufführung, sondern auch diejenigen des Jahres 1986 mit in die Betrachtung einzubeziehen. Grund dafür ist, dass entgegen der Schenker'schen Sinfonie - diese wurde unter Kegel noch einmal am 24.9.1974 mit dem RSO sowie am 11.6.1982 in der Dresdner Philharmonie gespielt - durch weitere Rezensionen auch neue Aspekte genannt werden. Über die Uraufführung berichteten zum Beispiel nur die *Leipziger Volkszeitung* und das *Neue Deutschland*, nicht aber die *Union* bzw. die *Mitteldeutschen Neuesten Nachrichten*. Außerdem ist der zeitliche Abstand von zwei Jahren so gering, dass von einem ähnlichen gesellschaftlichen Umfeld gesprochen werden kann. Demnach bilden folgende Rezensionen die Grundlage für die weitere Betrachtung:

- Dr. Udo Klement, *Neues Deutschland* (Leipzig, 4.12.1984) (1)
- Dr. Werner Wolf, *Leipziger Volkszeitung* (Leipzig, 4.12.1984) (2)
- Dr. Udo Klement, Programmheft zur 575-Jahrfeier der Alma mater Lipsensis (Leipzig, 1.12.1984) (3)
- Ulrike Liedtke, Brief an Karl Treibmann (Leipzig, 2.12.1984) (4)

- Klaus Kleinschmidt, *Nationalzeitung* (Berlin, 28.02.1986) (5)
- o.V., *Berliner Zeitung* (Berlin, 1./2.3.1986) (6)
- Udo Klement, *Leipziger Volkszeitung* (Leipzig, 10./11. Mai 1986) (7)
- Renate Richter, *Mitteldeutsche Neuesten Nachrichten*, 10.5.1986 (8)
- o.V., *Die Union* (Leipzig, 12.5.1986) (9)
- Gerd Belkuis, *Sonntag* (11, 1986) (10)

Intentionale Ebene

- hat sich wichtigstem Anliegen der Zeit verpflichtet: Dem Erhalt des Friedens (1,2,5,6,9)
- „Wenn der Frieden in Gefahr ist, darf Musik, Kunst überhaupt, nicht allein auf gefühlsbetonte Wirkung zielen. Sie muss vielmehr aufrütteln und aktivieren.“ (1)
- Das Stück soll „mahnen, zum Nachdenken herausfordern und zu persönlichem Engagement bei der Verwirklichung der Friedenspolitik anregen.“ (3)
- Das Werk „entstand unter dem Eindruck von Friedensmanifestationen des fortschrittlichen Teils der Menschheit, unserer Friedenspolitik und unter der Gefahr, die durch die imperialistische Hochrüstung für den Frieden besteht [...] Treibmanns Beitrag dazu ist zu würdigen.“ (3)

Ebene der musikalischen Mittel

- erstrebte Gesamtaussage entscheidet über Auswahl und Entwicklung des überlegen gehandhabten Klangmaterials (2)
- ökonomische Einsatz von Klangmitteln erweist sich für die ganze Sinfonie als charakteristisch (2,5,7)
- eigenes Profil, überzeugt durch Kraft und Originalität (2,5,6,9)
- differenzierte Artikulations- und Ausdrucksweisen sind nicht Selbstzweck in der Musik Treibmanns (3)
- Instrumentarium beschränkt sich auf Blas- und Schlaginstrumente, Streicher fehlen. (3)

- „Erinnert dies nicht auch an Jahrhunderte der Kriegstrompeten, Trommeln die zur Schlacht rufen, Siegesfanfaren? Glockenklang und Becken, klappernde Geräusche, dröhnende Pauken wecken ähnliche Assoziationen.“ (3)
- differenzierte Artikulations- und Ausdrucksweise (3)
- „Treibmanns Klangsprache - explosiv im Einsatz von Blech und Schlagwerk, um kriegerische Bedrohung zu zeigen, weitestgehend lyrisch-harmonisch im Vokalen.“ (5)
- vielfältige vocale Nuancen sind zu hören. Differenzierte und originelle Einsatzweise (7)
- musikalisches Werk zeigt viele aufreizende Einfälle: trancehafte Requiemklage, die Zitatencollage, Tenorsolo im Giocoso (8)
- musikalisch sehr vielfältig gestaltete Darbietung (9)
- „Verblüffend einfache Musiksprache, die jedoch stets Raffinements aufweist.“ (10)
- „Die Sinfonie beweist, dass Eindringlichkeit kein alleiniges Ergebnis von Lautstärke sein muss.“ (10)

Formale Ebene

- positive und ausgedehnte formale Analyse der 4 Sätze (1)
- einzelnen Sätze klar gegliedert und abgegrenzt voneinander (2)
- geschlossene Aufführung mit weit gespanntem Spannungsbogen (2)
- verschiedenen Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln unseres Jahrhunderts und der Vergangenheit zu einer persönlichen Einheit verbunden (2)
- enorme Spannung über alle Teile hinweg, die divers und doch als Einheit auftreten (4)
- „Kompositorisch nicht bewältigt erscheint die formale Synthese Text-Musik, wobei der kabarettistische Anstrich des Textes für eine Chorsinfonie vielleicht auch nicht ganz geeignet ist.“ (5)
- ungewöhnlich im Aufbau (5)
- Treibmann greift immer wieder auf Bach und Beethoven zurück (6)
- überzeugende Fusion von traditioneller und zeitgenössischer Stilistik (6)
- ist eher unglücklich, Textcollage mit einer Musikcollage zu begegnen (8)
- in der Form überaus klar, aber dennoch unkonventionell (9)

- fesselnder Spannungsbogen über alle Sätze hinweg (9)
- „Treibmann [...] bietet Eigenes, selbst dann, wenn er die besten Traditionen der proletarischen und sozialistischen Musikkultur oder des humanistischen Erbes Beethovens zitiert.“ (10)

Wirkungsebene

- hohes Niveau der musikalischen Interpretation. Herauszustellen ist vor allem Max Pommer (1,2,5,6,7)
- gelungene Aufführung, die einen nachhaltigen Eindruck hinterlässt (1,2,7,10)
- „Ich war sehr froh, dass Sie auf das Zitat der *Neunten* verzichtet haben. Oder hat der Techniker geschlafen?“ (4)
- souveräne interpretatorische Uraufführung; hinterlässt tiefe Eindrücke (6)
- noch energischer und mitreißender [als 1984]; beeindruckendere Aufführung (7)
- Intensität wie Kraft der Überzeugung konnten noch mal gesteigert werden (im Bezug zur UA) (7)
- „Vertraut waren alle Beteiligten mit der Sache, aber doch war manches nicht ausgereift.“ (8)
- anscheinend technische Probleme im Gewandhaus, elektroakustisch übersteuerte Solostimmen (8)
- „'Tu was für den Frieden' bewirkte eher ängstliches Erstarren als befreiendes Bewusstwerden, die Wirkung war verfehlt.“ (8)

Hörer-Ebene

- Treibmann ist ein ungemein eindringlicher und herausfordernder Appell gelungen (1)
- Singstimme symbolisiert im 1. Satz die Menschheit selbst, um deren Existenz es geht (1)
- regte zu tiefgründigem Nachdenken an (2, 10)
- behandelt Probleme der Zeit und fordert zum aktiven Handeln auf (2)
- Die Chorsinfonie „führt von der Klage im Requiem zielgerichtet zum verheißungsvollen Appell.“ (3)

- Optimismus des Komponisten baut auf die aktive Tat der Menschen auf, den Frieden zu bewahren“ (3)
- sehr fasslich, dürfte einem bunt gewürfeltem Publikum ohne Verklärung verständlich sein (4)
- „Beim Hören hatte ich Probleme mit dem vierten Teil.“ (4)
- wirkungsvoller, nachdenklicher, verklärter Schluss mit der Beethoven Spiegelung; nicht pathetisch wie im Original (4)
- klingt mit Beethovens *Neunter* merkwürdig unentschieden aus (5)
- trotz beträchtlichem Klangniveau bleibt es ein zwiespältiges Werk (5)
- „Dessen ungeachtet verstärkte sich jedoch der Eindruck, dass hier nicht nur ein gewichtiges Thema gewählt, sondern dass es verständlich und ästhetisch genauso anspruchsvoll wie überzeugend gestaltet wurde. Treibmann hatte sein Publikum im Blick.“ (7)
- Publikum wurde noch unmittelbarer gepackt (7)
- „Bequem ist dies, wie das ganze Werk nicht, und einige überwiegend jugendliche Hörer fühlten sich damit offensichtlich überfordert.“ (7)
- „Friedensfähigkeit ist doch nicht nur Denk-, sondern auch Fühlfähigkeit!“ Hier wurde der Hörer in falscher Weise angesprochen. (8)
- „Es herrscht eine anregende Haltung wohlthuend distanzierter Engagements, weder illustriertes Lärmen, noch Beschwören von Angst und Schrecken des Krieges.“ (10)

6.3.3 Auswertung der Rezensionen

Der intentionalen Ebene des Sozialistischen Realismus wird Treibmann nach Meinung der Rezensenten mit seiner Sinfonie gerecht. Anscheinend stehen auch staatsnahe Zeitungen wie das *Neue Deutschland* und die *Leipziger Volkszeitung* der Friedensbewegung nah, zumindest „verpflichtet er sich mit der Sinfonie einem wichtigen Thema der Zeit“ (*Neues Deutschland*). Ob diese Haltung dabei nur angenommen wird, um in der Rhetorik des Kalten Krieges dem Klassenfeind ‚Kriegstreiberei‘ vorzuwerfen oder dies eine prinzipielle auch staatlich verankerte pazifistische Grundhaltung widerspiegelt, lässt sich an dieser Stelle kaum beurteilen. Im Programmheft wird zwar auf die imperialistische Hochrüstung verwiesen, im Vergleich mit

anderen geschichtlichen Quellen ist dies aber ein üblicher Sprachduktus der Zeit, so dass dies ein unzureichender Beweis wäre, um Treibmann Parteilichkeit zu unterstellen. Fraglos bleibt aber, dass die Friedensbotschaft unmissverständlich, massenwirksam und somit vereinfacht gesagt ‚im Sinne des Sozialistischen Realismus‘ umgesetzt wurde. Die Sinfonie klingt zwar, wie Klaus Kleinschmidt beschrieb, mit Beethovens Neunter unentschieden aus, doch wird sie nach den Worten Liedtkes den „monumentalen Erwartungen einer Chorsinfonie voll gerecht“. Auf „höchstem Niveau musiziert“ hinterließ die Aufführung tief bewegende Eindrücke bei allen Beteiligten. Am auffälligsten lobt sicherlich Gerd Belkies im *Sonntag* (11/1986) die Sinfonie, da dieses Werk sich auf den DDR-Musiktagen am intensivsten und eindrucksvollsten im Vergleich zu den anderen Kompositionen der Friedensthematik widmete.

Das musikalische Material unterstellte Treibmann dem Inhalt und setzt es „der Norm nach“ in überlegter Weise ein, wobei alle Klangmittel ökonomisch geplant und in origineller Weise verwendet wurden. In der Treibmann wichtigen klangsprachlichen Ausrichtung schafft die Sinfonie programmatische Bilder und spricht den Hörer somit ‚verständlich‘ und direkt an. Auch unterstellen die Rezensenten Treibmann eine originelle Behandlung des musikalischen Materials, seien doch vielfältige vokale Nuancen, Zitate-Collagen und noch weitere neuartige kompositorische Einfälle vorhanden, wie besonders Renate Richter in den *Mitteldeutschen Neuesten Nachrichten* festhält. Klaus Kleinschmidt von der *Berliner Nationalzeitung* verweist dabei angetan auf die illustratorische Klangsprache Treibmanns, die das Verfolgen der Sinfonie leicht mache. Auch Dr. Wolf stellt in der *Leipziger Volkszeitung* genauso wie Ulrike Liedtke in dem persönlichen Brief an Treibmann die klare Abgrenzung und innere Logik der Sätze heraus, die einen großen Formen- und Spannungsbogen über alle Sätze hinweg schaffe, wie auch 1986 in der *Union* positiv hervorgehoben wird. Ob dabei auch ein Erkenntnisgewinn im Sinne Beethovens vorliegt, wird aus den Rezensionen weniger deutlich. Vermutlich steht dem im Weg, dass die Text-Musik-Synthese nicht unterstützend wirkt. Vor allem Klaus Kleinschmidt, aber auch Renate Richter kritisieren, dass der „kabarettistische Anstrich“²⁶⁹ des

²⁶⁹ Was genau Klaus Kleinschmidt mit diesem „kabarettistischem Anstrich“ meint, wird in der Rezension nicht weiter erläutert, kann aber nur auf die Wortverkürzungen im Appell I und II hindeuten, in welcher aber eher in *satirischer* Weise Arbeiterlieder durch die Klangmontage verzerrt werden.

Textes ungeeignet scheinen und die textliche Aussage von Braun mithilfe einer musikalischen Collage ungenügend verarbeitet werde. In diesem Sinne ist auf ein Zitat von Renate Richter aus der Rezension vom 10.05.1986 zu verweisen, welches im obigen Kapitel (siehe 6.3.2) nicht angeführt wurde, da es inhaltlich zwischen den fünf genannten Kategorien steht:

„Und noch eindringlicher will ich anfragen, ob wir heute nicht Kraft zu eigenen Liedern der Hoffnung haben: mussten wieder die Lieder der Väter (Beethovens Neunte) strapaziert werden – zumal in der Umkehrung „Brüder unterm Sternenzelt, muss ein großer Frieden wohnen“ in so verdächtig tonaler Streicheleinheit? Traut Treibmann hier seiner eigenen Aufrüttlungsmission nicht? Er hätschelt den Hörer mit artigem Dur – dabei steht schon im Programmheft: „Das Vertraute, das angenehm Klingende ist oft trügerisch.“ (8)

Besonders die Rezension von Renate Richter erweitert und vervielfältigt durch solch kritische Worte das Bild der öffentlichen Wahrnehmung. Sie sah auch in der zweiten Aufführung manches in der Wirkung verfehlt und in der musikalischen Umsetzung unausgereift, obwohl Udo Klement sie im Gegensatz als insgesamt noch intensiver und mitreißender beschreibt. So stehen zusammenfassend auf der einen Seite Bemerkungen wie aus der *Leipziger Volkszeitung* und des *Neuen Deutschlands*, welche die Sinfonie deutlich positiv bewerten, auf der anderen Seite die kritischeren und negativeren Urteile von Renate Richter oder auch Ulrike Liedtke. Demgemäß wird erst auf dem zweiten Blick deutlich, dass die Aufführung nicht wie oben beschrieben fast nur positiv aufgefasst wurde. Das Publikum ging wesentlich ambivalenter, verstört und teilweise ratlos aus der Veranstaltung, wie Liedtke zusammenfassend festhielt.²⁷⁰ Die Vorortung zum Sozialistischen Realismus ist dabei formal wie intentional in Ansätzen gegeben, kann aber an dieser Stelle nur durch die Betrachtung der Rezensionen nicht abschließend geklärt werden.

²⁷⁰ vgl. Liedtke (1992), S. 7.

6.3.4 Erschließung der künstlerischen Aussage

Um zu untersuchen, inwiefern eine Kontinuität zwischen dem Sozialistischen Realismus und der Chorsinfonie „Der Frieden“ besteht, ist gewissermaßen eine „Innensicht“ von Nöten, die am anschaulichsten und mit größter Authentizität durch das Wort des Komponisten herausgearbeitet werden kann. Tragischerweise ist Karl Ottomar Treibmann wenige Tage vor dem geplanten Gespräch verstorben. Auf eine erste schriftliche Anfrage Ende 2016 meldete er sich umgehend und freudig zurück und räumte mir in diesem Gespräch allumfassende Einsichtsrechte für seinen Vorlass ein, welcher bei Frau Brigitte Geyer in der Leipziger Stadtbibliothek archiviert war. Durch einige Briefe, Skizzen und Notizen zur Sinfonie kann ein Bild rekonstruiert werden, welches mitnichten ein persönliches Gespräch ersetzt, dennoch aber als Primärquelle für diese Arbeit bedeutsam ist. Ergänzt wird es um weitere Berichte und Nachforschungen, welche schließlich die Grundlage für die abschließende Diskussion darstellen.

Nach den Aussagen Treibmanns sah er in der Friedensbewegung, die in der Sinfonie verarbeitet wird, ein bewegendes Thema der Zeit, welchem es sich anzunehmen galt.²⁷¹ Dies deckt sich mit der Einschätzung der Rezensenten und darüber hinaus mit der kunstästhetischen Doktrin, die auf intentionaler Ebene einen für den Sozialismus einstehenden Komponisten forderte. Mit der Sinfonie agierte Treibmann thematisch entsprechend der offiziellen Friedenspolitik, die darin ein ‚politisches Schwert‘ gegen den imperialistischen Klassenfeind sah. Auch im Hinblick auf die anderen Ebenen des Sozialistischen Realismus schafft er es, die Vorgaben zu erfüllen. Durch plakativen Gebrauch von Beethoven-Zitaten und den schon in den Überschriften und auch bei Beethoven ausgedrückten „Appell-Charakter“, der sich nach Siegmund-Schulze mit dem Postulat der Erziehungsfunktion der Musik im Sozialismus deckte (siehe 3.3), sowie formalen Bögen verbindet er Tradition und Neuertum. Durch den Aufgriff von Arbeiterliedern verweist er zusätzlich auf ein kommunistisches Ideal im Sinne der Partei. Musikalisch klar und textlich sauber schafft er eine Volksverbundenheit durch den Aufgriff

²⁷¹ Treibmann et. al. (1986).

sozialistischer Sujets und setzt diese schöpferisch und handwerklich gekonnt in der Komposition um.

Also alles klar auf Parteilinie? Ganz so leicht ist es nicht. Auf der einen Seite urteilt der bestimmende Teil der Rezensenten in diesem Duktus und auch die Kulturfunktionäre nehmen sich dieser Sichtweise an. So spricht Dr. Wollny, Leiter der Hauptabteilung Kultur der KMU Leipzig sowie ein gewisser Hartinger, Genosse der Kreisleitung, in einer Sitzung des Fachkundigenkreises der Hauptabteilung Kultur an der KMU Leipzig von einer Komposition auf „Höhe der Zeit, die in kluger Weise auf die Herstellung der Friedensbereitschaft“²⁷² abziele. Genau der gleiche Kreis tagte auch am 30.4.1982. Neben Wollny und Hartinger nahmen noch Prof. Piazza, Mitglied der Parteileitung der KMU und Mitglied der SED-Kreisleitung sowie Max Pommer und Prof. Treibmann teil. Dem Protokoll nach wurde lebhaft diskutiert. Piazza kritisierte Wollny dafür, dass er ohne Absprache mit der SED-Kreisleitung Absprachen mit Volker Braun zum Text der Sinfonie führte. „Es konnten weder die Vorstellungen der Kreisleitung noch des Rektors Herrn Braun mitgeteilt werden“²⁷³. Treibmann bekundete mehrmals, dass der Text zwar anspruchsvoll, aber „politisch sauber“ sei und er hoffe, dass der Kompositionsauftrag wie geplant an ihn ginge. Max Pommer unterstützte ihn in dieser Absicht, so dass diese Frage schnell entschieden war.²⁷⁴ In späteren Beratungen ohne Treibmann berichtete Pommer, dass der Komponist „zum Text ein Verhältnis gefunden habe [...] und zu einer überzeugenden musikalischen Lösung kommen werde.“²⁷⁵ Schlussendlich wird auch hier deutlich, dass weniger die Musik als der Text Gegenstand der Diskussion war, riefte der doch „ungewöhnliche, teils provozierende Bilder“²⁷⁶ hervor. Aber auch hier ist davor zu warnen, ein Schwarz-Weiß-Bild zu zeichnen. Es gab Diskussionen und auch persönliche Angriffe, aber es überwog doch eine sachlich fundierte und offene Diskussion. Treibmann entzog sich größten-

²⁷² SächsStAL, Sitzungsprotokoll KMU Leipzig, Abteilung Kultur, 23.01.1985.

²⁷³ SächsStAL, Sitzungsprotokoll KMU Leipzig, Abteilung Kultur, 30.04.1982.

²⁷⁴ Dass Pommer auch in dieser Beratung wieder Partei für Treibmann ergriff, kann nicht als selbstverständlich angesehen werden. Denn in Briefen, wie am 12.2.1982 von Treibmann an Braun wird deutlich, dass Pommer keinen direkten Einfluss auf den Text und vermutlich auch Treibmann hatte: „Max Pommer wollte nun doch Einsicht in Text nehmen. Dieser Bitte habe ich nicht entsprochen, so wie wir beide verblieben sind.“

²⁷⁵ SächsStAL, Sitzungsprotokoll KMU Leipzig, Abteilung Kultur, 04.06.1982.

²⁷⁶ vgl. Ebd.

teils den Auseinandersetzungen, daraus aber eine unpolitische Haltung zu schlussfolgern, wäre unzulässig simplifiziert. Zum einen war offenkundig Braun der Verfasser der Texte, geistiger Vater war aber Treibmann, wie aus dem bereits zitierten Brief vom 09.11.1981 an Braun deutlich wird (siehe 6.3.1). So wurde von offizieller Seite schon sehr zeitig versucht, auf Treibmann im parteilichen Sinne Einfluss zu nehmen:

„Wir hatten in Leipzig ein Gespräch und man hat dort eine Bitte: Den wirklichen, zukünftigen Frieden näher zu beschreiben als die kommunistische Perspektive. Gut, dass man das Ding überhaupt akzeptiert hat, Hartinger und Schumann hatten es wohl brauchbar interpretiert“²⁷⁷.

Treibmann hatte nicht nur Sorge um den Text, sondern auch um die Musik. Dies breitete er in den Briefen nicht wirklich aus, klingt aber immer wieder an. Besonders ist ein Zitat aus einem Brief an Braun vom 23.11.1982 herauszugreifen, welches aufgrund seiner bildhaften Anschaulichkeit und trotz der vulgären Sprache zitiert wird:

„Leider, leider ist es landesüblich, die herausragenden Möglichkeiten der guten Musik zu übersehen, weil die Ohren unentwegt mit so viel Scheiße getränkt werden“²⁷⁸.

Wie jeder Künstler wollte auch Treibmann unbedingt sein Werk zur Aufführung bringen, und zwar mit den Texten von Braun. Aber er war sich auch den Widerständen der Funktioniärskreise bewusst, so dass er im Brief vom 23.11.1982 damit schloss, dass Änderungen am Text, sollten sie wirklich nötig sein, dann ja „in Gottes Namen. Aber bitte nicht auf Kosten meiner Arbeit!“ Seine Arbeit war die musikalische Verarbeitung des Textes, wobei dieser das Gerüst und Zentrum darstellte. Nach eigenen Worten, entnommen aus einem Brief Treibmanns vom 30.4.1985 an den VKM der DDR, in welchem er ein Programmheftentwurf seiner Sinfonie für die DDR-Musiktage 1986 beifügte, war er bestrebt, das musikalische Gerüst so zu reduzieren, dass die mahnende Botschaft in den Vordergrund rückt und zum Nachdenken anregt:

²⁷⁷ Brief Treibmann an Braun, 18.11.1981.

²⁷⁸ Brief Treibmann an Braun, 23.11.1982.

„Vermag der Frieden noch zu funktionieren? Oder ist die Zeit darüber hinweg gegangen? Das sind Fragen, die einen schon beschäftigen bei der Suche nach unserer kommunistischen Identität“²⁷⁹.

Wie schon bei seinen Vorgängern, zu nennen seien Beethoven in der 9., Mahler in der 2., 3. und 8. oder Schostakowitsch in der 2., 3. und 13. Sinfonie, war sein Werk von einem Anliegen bestimmt, dessen musikalische Formulierung die Einbeziehung der menschlichen Stimme unabdingbar machte. Sie symbolisiert intensiver und direkter als das Instrument den Menschen selbst, deren Existenzvoraussetzung zu der Zeit ernsthaft bedroht war und so zum programmatischen Anlass der Sinfonie selbst wurde. Solisten, Chor und Orchester sind dadurch als Einheit zu sehen und führen einen spezifischen Ausdruck herbei, der aber nie zum Selbstzweck angelegt ist, sondern sich ganz in den Dienst der Sache stellt. In diesem Sinne gelingt Treibmann erneut, die musikästhetischen Vorgaben zu erfüllen, ohne dabei seine Intention und Identität aufzugeben. Thesenhaft zugespitzt ist die Sinfonie demnach eher dialektisch als programmatisch zu verstehen. Volker Braun bestätigt dies wie folgt:

„Was in der Sprache versucht ist, eine Montage aus dem widersprüchlichen Material unserer Erfahrungen, hat Treibmann mit den Mitteln der Musik weitergegeben. Er hat, oft zu meinem Erstaunen, den Text zerspleißt, in seine Bedeutungsgeschichten aufgefächert, den Hintersinn hervorgekehrt – der komplexen Wahrheit wegen. Die Musik illustriert nicht, sie dialektisiert“²⁸⁰.

Diese dialektische Uneindeutigkeit findet sich auf drei Ebenen des Werkes: Der formalen, klanglichen und der textlichen. Es ist bereits vorwegzunehmen, dass allein durch den dialektischen Charakter, der im Folgenden noch weiter besprochen wird, die Sinfonie auf allen drei Ebenen nur bedingt an den Sozialistischen Realismus anknüpfen kann. Da aber sozialistisch-realistische Termini wie Verständlichkeit und Parteilichkeit nur durch Absolutheit Gültigkeit erfahren, kann die in diesem Kapitel eingangs aufgeworfene Frage bereits beantwortet werden: Treibmann komponierte diese Sinfonie nicht nach den Maßstäben des Sozialistischen

²⁷⁹ Brief Treibmann an den VKM der DDR, 30.4.1985.

²⁸⁰ Treibmann et. al. (1986).

Realismus. In Bezug auf die erste Ebene wird dies durch die Strukturlosigkeit deutlich, welche beim ersten Hören wahrnehmbar und vor allem durch Abwesenheit des klassischen Formenmodells erklärbar ist. Demnach sind Perioden, Wiederholungen oder klare Abgrenzungen von Formenteilen nur selten auszumachen.²⁸¹ Es drängt sich eine Tabulosigkeit auf, in denen „konfliktgeladene Kontraste zwischen Chaos und Ordnung“²⁸² hervorgerufen werden, wie Ulrike Liedtke zu der Sinfonie und auch grundlegend zu der Formenhandhabung Treibmanns bemerkt. Thomas Schinköth unterstellt Treibmann hingegen ein Bemühen und Streben nach „übersichtlicher Architektur und geschlossenen Formen“²⁸³, was schon in dem äußeren dramaturgischen Fortschritt von der Klage im Requiem (1. Satz) zum verheißungsvollen zweiten Appell (4. Satz) deutlich wird.²⁸⁴ Mithilfe der geschlossenen Formen innerhalb der Sätze zielt Treibmann auf eine plastische und verständliche Klangsprache ab. Dazu verbindet er serielle und tonale Satzweisen, was nach den Worten Schinköths für Treibmann keinen Widerspruch darstellt, „solange es der künstlerischen Absicht genügt, vielfältigen Ausdruck und ein breites Spektrum an Klangmaterial im Sinne der musikalischen Dramaturgie zu verarbeiten“²⁸⁵. Demnach wird auch auf der klanglichen Ebene Treibmanns dialektischer Ansatz erkennbar: Da der Klangapparat transparent eingesetzt ist und der Text damit ins Zentrum gestellt wird, lässt sich aus dem ersten Höreindruck nur schwer eine avantgardistische Verortung vornehmen. Hinzu kommen die Beethoven- und Bach-Zitate, die ebenfalls für einen heterogenen Klangeindruck sorgen. Doch bei genauer Betrachtung der Partitur und genauerem Hören wird deutlich, dass das Werk hoch komplex und seriell gebaut ist. Requiem und Giocoso sind nach strengen Ton- und Zeitordnungen komponiert, sie sind „bis in die Form getriebene höchstkomplizierte serielle Kompositionen. Satz 3 ist vielleicht meine strengste Komposition überhaupt, da hier bis in die Mikrostrukturen hinein ein serielles Ordnungsprinzip wirksam wird, welches dem Satz Strenge und federnden Charakter zugleich gibt“²⁸⁶. Treibmann wusste

²⁸¹ Griebel (1982), S. 383.

²⁸² Griebel (1982), S. 384.

²⁸³ Schinköth (1989), S. 86ff.

²⁸⁴ Wobei auch dies zu hinterfragen ist, denn nach dem Beethoven-Zitat „Brüder unterm Sternenzelt“ verstummt das Orchester seltsam ungewiss im atonalen pianissimo.

²⁸⁵ vgl. Schinköth (1989), S. 84ff.

²⁸⁶ Brief Treibmann an Ulrike Liedtke, 5.12.1984.

natürlich, dass er damit irritierte, doch wie in einer Gesprächsrunde mit Braun und Studierenden der KMU im Januar 1985 deutlich wurde, wünschte er sich „Hörer, die bereit sind, meinen Gedanken zu folgen und sich dazu von ihrem gewohnten Höreindruck lösen können. Das heißt doch noch lange nicht, elitäre Kunst zu machen“²⁸⁷. Treibmann suchte mindestens die unbequeme Art des Nachdenkens, wozu er konventionellen musikalischen Modellen entgegenwirkte. „Musik darf nicht harmonisch sein, nicht auf Bewährtes vertrauen“²⁸⁸, so stand es schon im Programmheft zur Sinfonie.

Diese Aussage wird am deutlichsten auf der textlichen Ebene. Ganz unbewährt wird im Gegensatz zu den meisten anderen Friedenssinfonien der Zeit versucht, die mögliche Gegenposition durch die Artikulation der Kriegsschrecken und Untergangsszenarien zu artikulieren. Treibmann und Braun verzichten auf eine direkte Polarisierung durch künstlerische Überzeichnung und nahmen den Frieden so von seinem glorifizierenden Sockel. Dieser Ansatz erforderte im Brecht'schen Sinne vom Hörer ein hellwachses Mitdenken, ansonsten war es leicht, die Texte opportunistisch zu verstehen. Wenn also die zahlreich anwesenden Funktionäre bei der Aufführung am 2.12.1984 mitdachten, sprang sie diese Kritik förmlich an. Es war natürlich Kritik am System, wenn im zweiten Satz herausgeschrien wird „Du weißt nicht, was Du da sagst“ oder im dritten Satz, wo konsequent lieb gewordene Bildern verzerrt werden. Besonders auffällig ist der vierte Satz, in welchem das Solidaritätslied in den Silben „So-li-fa-ri“ paraphrasiert wird, dem Ruf „Brüder Zur“ ein „Ja wohin?“ entgegnet wird. Die Arbeiterkampflieder werden nicht zur Huldigung vorgetragen, vielmehr kritisiert Treibmann gedankenloses Nachplappern von sozialistischen Phrasen. Vor allem durch die bruchstückhafte Textbehandlung, die Repetitionstechnik, den dynamischen Extremen und die Reduzierung des musikalischen Materials auf ein formelhaftes Gerüst entsteht zum einen eine spannungslose und seltsam zusammengesetzt wirkende Dramaturgie, die einen Fortschritt und Erkenntnisgewinn im sozialistischen Sinne ad absurdum führt. Und noch entscheidender wird dadurch der Frieden zur Plattitüde. In der Verwendung einer kaputten Schallplatte wirkt er zugleich provokant als auch unwirklich sinnentleert. Der jetzige Friedenszustand, hochgerü-

²⁸⁷ U.Z. [vermutlich Universitätszeitung], S.8 [Eingesehen in der Stadtbibliothek im Nachlass Treibmanns].

²⁸⁸ Treibmann im Programmheft zur 575-Jahrfeier der KMU Leipzig, 2.12.1984.

stet und verteidigungsbereit, hat mit der Friedenstaube von Picasso nicht mehr viel gemein. Frieden ist auch heute noch mehr als die Abwesenheit von Krieg.

6.4 Siegfried Thiele: Gesänge an die Sonne

6.4.1 Werkeinführung

Im Jahr 1978 trat Kurt Masur an Siegfried Thiele mit der Frage heran, ob er sich vorstellen könne, für die Eröffnung des Neuen Gewandhauses ein Werk zu schreiben. „Betroffen und beklommen“²⁸⁹, natürlich aber auch geehrt von dem Anliegen, kamen ihm zur adäquaten Würdigung des Gewandhausorchesters die schon lang aufbewahrte Textsammlung zum Thema Sonne in den Sinn, die seine anthroposophische Weltsicht und seine Leidenschaft zum klassischen Humanismus widerspiegeln. Er zeigte Masur eine Zusammenstellung von Goethes *Prolog im Himmel* aus *Faust I*, dem Hymnus *An die Sonne* von Schiller und die Ode *Dem Sonnengott* von Hölderlin, die Masur relativ nüchtern zur Kenntnis nahm, aber meinte: „Nun, komponieren Sie“²⁹⁰. Die einzige Bedingung war die Verwendung einer großen Form, in welcher der Orgel ein zentraler Platz zugewiesen werden sollte.²⁹¹ Nach anderthalb Jahren Kompositionsarbeit, in welchem ihm „die Größe des Stoffes, die Bedeutsamkeit des Anlasses“ und vor allem „die Klangkultur des Gewandhausorchesters starke Stimulanz bei der Arbeit an dieser Komposition“²⁹² boten, zeigte er Masur das fertige Werk, worauf nun „der Funke auf Masur übersprang“ und der *VEB Edition Peters* zügig den Druck in Angriff nahm. Für die *Gesänge an die Sonne* sind ein Chor, Solo-Tenor, Solo-Alt, Orgel und Orchester besetzt, wobei

²⁸⁹ Buchvorstellung im Gewandhaus, 15.03.2017.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Johannes Forner beschreibt im Telefonat, wie dieses Anliegen ganz besondere Bedeutung für Masur hatte, da die Orgel seit seiner Kindheit eine große persönliche Bedeutung für ihn hatte. Auf seine Bemühungen ging auch zurück, dass beim Bau des Neuen Gewandhauses diesem Instrument ein solcher Platz eingeräumt wurde, so Forner im Telefonat.

²⁹² vgl. Moser et. al. (1981).

Thiele diesem über die klassische Besetzung hinaus reiches Schlagwerk, Celesta und zwei Harfen hinzufügte. In der großen Form ist das Werk in vier Teile²⁹³ gegliedert:

- 1) *Die Sonne tönt nach alter Weise* (Goethe): Chor und Orchester
- 2) *Preis dir, der du dort heraufstrahlst* (Schiller): Tenor-Solo, Chor und Orchester
- 3) *Wo bist Du? Trunken dämmert die Seele mir* (Hölderlin): Alt-Solo und Orchester
- 4) Orgel-Solo. *Die Sonne tönt nach alter Weise* (Goethe): Alt-Solo, Tenor-Solo, Chor und Orchester

Im ersten Teil vertont Thiele diejenigen Texte aus Goethes Prolog im Himmel, welche die Betrachtung der Natur durch den Erzengel Raphael beschreiben. Der Chor stellt zunächst die himmlischen Sphären dar, die da herrschen, auch „wenn keiner sie ergründen mag.“ Mit pathetisch dankbarem Ausdruck wird die Sonne immer mehr in das Zentrum der Interpretation gerückt, die in alter Weise tönend die Größe der Planeten, des Alls und der Sterne verkörpert. All dies wird zunehmend enthusiastisch musikalisch umgesetzt, wobei dem Orchester vor allem eine verstärkende Rolle zukommt. Anfangs nur durch Klangflächen im Hintergrund vertreten, wirkt es im Deklamationsteil immer mehr stützend, bevor es am Ende in Intensität und Dynamik den Chor übertrifft und zu einem fulminanten Ende führt.

Im zweiten Teil kommt mit Friedrich Schillers Hymnus *An die Sonne* der zweite große Vertreter der deutschen Klassik zu Wort. Im Duktus eines leidenschaftlichen Vertreters des Sturm und Drang wandelt sich der Text von der Kraft und Schönheit der Sonne hin zum sorgenvollen Blick auf die Erde. In symbolhaften Worten erinnert Schiller „an die Schönheit der Natur“ aber auch an die Gefahr, dass die Sonne einst erbleichen könnte und mahnt die Mächtigen der Welt zur Vernunft. Die musikalische Gestaltung dieser Sonnenhymne entwickelt der Komponist mithilfe zwölftönigen Materials aus dem Anfangston A, dessen schwingende klangliche Bewegung wie das Aufgehen der Sonne zu wachsender Kraft und Mannigfaltigkeit führt. Umgesetzt durch individuelle Stimmenverläufe und aleatorische Passagen im Orchester tritt später die Orgel auf dem Ton D hinzu und weitet ebenfalls in aleatorisch extremer Entfaltung das Klangfeld erheblich. Im letzten Abschnitt wird die kritische Sicht Schillers und das

²⁹³ Um den Einfluss der Literatur auf die Musik hervorzuheben, wird im Folgenden von Teilen die Rede sein und nicht von Sätzen.

mögliche Erbleichen der Sonne durch ostinate Frauenmelodien, reduzierte Orchesterklänge und dem Solo-Tenor verkörpert, der den vorher lebendig gebrauchten Triolen-Rhythmus nun monoton auf dem Ton D spricht.²⁹⁴

Im dritten Teil übernimmt der Solo-Alt den Ton D des Tenors ohne Pause, welcher mit der Frage nach der untergehenden Sonne („Wo bist Du?“) das Individuum in den Mittelpunkt rückt. Da das Unendliche im Endlichen manifestiert ist, muss der Mensch eine Haltung zum Weltganzen einnehmen, die auf Bewahrung der Erde („Dich lieb ich, Erde!“) aus ist. Thiele vertont die Sprache, indem er mit Streichorchester und Bläser, aber ohne Schlagwerk, Chor und Orgel diesen Teil entrückt und ihm eine kraftlose, individuelle Prägung gibt. Musikalisch wird das Wesen der Worte überhöht, indem der „Gesang trocken und leidenschaftslos klingt, als wäre die Sehnsucht in Gleichgültigkeit übergegangen“²⁹⁵. So bleibt die Frage „Wo bist Du“ die ganze Zeit präsent und endet im unaufgelösten Orchesterklang.²⁹⁶

Der letzte Satz stellt den Höhepunkt des Werkes dar. In übersteigter und weiterentwickelter Form wird der Beginn des Werkes aufgegriffen, wobei die Orgel nicht mehr nur deklamiert, sondern in virtuos und dynamischer Steigerung solistisch ins Zentrum gerückt wird. Beginnend auf dem Ton A steigert sie sich im Mittelteil, indem sie über 16tel Skalen und gebrochene Akkordläufe im Triolen-Rhythmus spielt und gelangt am Ende wieder zum Ton A. Genau vier Minuten dauert der virtuose Solo-Teil auf dem ETERNA-Gewandhausmitschnitt²⁹⁷, gespielt von Matthias Eisenberg, bevor die Bläser im Fortissimo (Buchstabe E) und 12 Takte später der hinzukommende Chor dem Satz einen überaus feierlich hymnischen Charakter verleihen. Solo-Tenor und Solo-Alt berichten anschließend von der „Bewegtheit der Erde, des Meeres, den Stürmen und den Blitzen“²⁹⁸, hinzu kommt wieder der Chor, der im Gesang „Und alle deine Wunderwerke, sind herrlich wie am ersten Tag“ eine nochmalige Intensitätssteigerung auslöst. Das Werk endet in einem bejahenden Abgesang, dargestellt durch eine Doppel-

²⁹⁴ vgl. Griebel (1985), S. 13–18.

²⁹⁵ Ebd., 19.

²⁹⁶ vgl. Ebd., 18ff.

²⁹⁷ vgl. Moser et. al. (1981).

²⁹⁸ Sramek /Orf (2017), S. 40.

quinte im Chor (h-fis und cis-gis) und einem „triolischen Triumphzug“²⁹⁹ im massiv gesetzten Tutti-Satz. Herauszustellen ist der Schlussakkord, ein Sieben-Töne-Akkord (a-eis-h-fis-cis-gis-dis), der wie auch im ersten und zweiten Teil keinen reinen Schlussklang darstellt.³⁰⁰

6.4.2 Zuordnung der Rezensionen

Die Bewertung der *Gesänge an die Sonne* nach den Maßstäben des Sozialistischen Realismus basiert auf folgenden zeithistorischen Rezensionen:

- Hans Joachim Kynaß, *Neues Deutschland* (Leipzig, 9.10.1981) (1)
- Dr. Werner Wolf, *Leipziger Volkszeitung* (Leipzig, 9.10.1981) (2)
- Dr. Udo Klement, *Die Union* (Leipzig, 9.10.1981) (3)
- Renate Richter, *Mitteldeutsche Neueste Nachrichten* (Leipzig, 9.10./10.10. & 14.10.1981) (4)
- Ferdinand Hirsch, Programmheft zur Uraufführung (Leipzig, 9.10.1981) (5)

Intentionale Ebene

- Auftrag war, ein Werk zu schaffen, das gegenwärtige Bezüge zur „Neunten“ herstellt (2)
- Anlass und Texte verpflichten den Komponisten (4)
- Forderung nach sozialer Kommunikation (5)
- „Thiele möchte auf das Menschliche hinaus.“ (5)
- Die ästhetischen und musikalischen Gehalte seiner Kunst sollen beim Hörer eine „Sensibilisierung und Bereicherung der Rezeptions- und Genussfähigkeit“ auslösen (5)

Ebene der musikalischen Mittel

- „Im 1. Satz findet eine imponierende Steigerung durch allmähliche Ton- und Klangentfaltung zum jubelnden Höhepunkt statt.“ (3)
- hymnischer und sphärischer Charakter (4)

²⁹⁹ Griebel (1985), S. 25.

³⁰⁰ vgl. Ebd.

- „Die zunehmende aleatorische Klangverdichtung verleiht seiner musikalischen Handschrift eher eine modische Variante.“ (4)
- „Thieles disziplinierte Klangverwirklichung trotz großen Orchesterapparates verblüfft wie schon im *Machaut*.“ (4)
- Verfechter einer neuen musikalischen Schönheit, weder Weltflucht noch Unverbindlichkeit (5)
- individuelle Aufarbeitung unterschiedlicher stilistischer Anregungen (5)
- ausdrucksvolle Vermittlung von musikalischen Gegensätzen (5)
- Musik vereint geistige Schlagkraft und lyrische Verinnerlichung; sie besticht durch ihre Farbigkeit und Ausdruckskraft (5)

Formale Ebene

- Stück greift auf Machaut und das klangliche Ideal der Ars Nova zurück (1)
- textlicher Rückgriff auf die Meister der deutschen Klassik (5)

Wirkungsebene

- tolle Solisten; starker Applaus; sehr gut angenommen (1,2,3,4)
- „Der Auftrag war gut vergeben, die Aufführung in den besten Händen.“ (1)
- Das Stück wirkte expressiv vom ersten Takt an (1)
- „Res severa verum Gaudium“ [...] ganz in diesem Sinne konnte man auch Thieles Werk hören.“ (1)
- Gesänge sind kompositorisch konsistent gearbeitet; gewinnen starke klangliche Wirkung nicht zuletzt aus der organischen Einbeziehung der Orgel (1)
- künstlerisches Ereignis von hohem Rang, welches den Leistungsstand der DDR-Musikkultur zeigt (2)
- Hoffnungen haben sich erfüllt; tief bewegendes Eröffnungskonzert (2)
- „Erlebt werden durften helle Klangfarben, die bisher in der Kongresshalle nur erahnt werden konnten. Vor allem auch die Chorstimmen, die dort von der Bühne zu einem beträchtli-

chen Teil aufgesogen wurden, strahlen hier in schönstem Glanze [...] Auf alle beteiligten wirkte das beflügelnd.“ (2)

- „Die zuvor uraufgeführten *Gesänge an die Sonne*“ [...] erwiesen sich als würdiger zeitgenössischer Beitrag des DDR- Musikschafterns zu diesem bedeutsamen Anlass.“ (3)
- Aufführung hat sich unter Masur suggestiv zu enormer Klangsinnlichkeit entfaltet (3)
- „Die klangliche Realisierung [...] wurde dann auch zu einer mächtigen Apotheose der Sonne - zu ihrer ‚weingespannten Verehrung‘, die gleichermaßen Verinnerlichung bedeutet.“ (4)

Hörer-Ebene

- „Thiele hat die Texte nicht musikalisch illustriert, sondern mit feinem Gefühl für chorsinfonische Klanglichkeit in ihrer Allgemeingültigkeit und Aktualität aus unserer Zeit heraus erfasst und gestaltet.“ (1)
- „Thieles Werk konnte nach den Worten über der Orgel gehört werden: Wahre Freude ist eine ernste Sache.“ (1)
- „Um die entsprechende Wirkung beim Publikum zu erzielen, hätten „auch eindringliche Texte unserer Tage dem Anlass gut gestanden.“ (4)
- „Das Werk zeichnet sich durch eine Direktheit in der Ansprache aus.“ (5)

6.4.3 Auswertung der Rezensionen

Nach den Maßstäben des Sozialistischen Realismus hat der Künstler seine eigene Persönlichkeit der sozialistischen Aussage unterzuordnen. Die ‚sozialistische Aussage‘ ist hier klar die Würdigung eines der bedeutendsten Kulturbauten der DDR, die von Thiele „im Sinne Beethovens Neunter“ musikalisch umgesetzt wurde. Thieles Anknüpfungspunkt der Versinnbildlichung ist dabei die „Größe des Menschlichen“, wie Eberhard Kneipel im Programmheft formuliert.³⁰¹ Die Intention ist damit in erster Linie eine humanistische und keine rein sozialistische. Kneipel gibt darüber hinaus an, dass Thiele die Rezeptions- und Genussfähigkeit der Hörer sensibilisieren und bereichern möchte. Da er damit die Verständlichkeit fördert und für

³⁰¹ vgl. Kneipel (1981).

das Publikum komponiert, ist dies mit den von Brockhaus herausgearbeiteten musikästhetischen Merkmalen vereinbar. Die eingeforderte Zugänglichkeit erreicht Thiele aber nicht durch die Verwendung volksliedhaften Materials, sondern indem er mit wiederholender und strukturierter Textverwendung die Form überschaubar hält. Der Text wird dabei nach den Worten von Hans-Joachim Kynaß nicht nur musikalisch illustriert, sondern aktuell und allgemeingültig erfasst und umgesetzt. Darüber hinaus beruft sich das Werk der äußeren Form nach in seiner Viersätzigkeit auf die geforderten klassischen Ideale, auch wenn diese Sätze nicht nach der Sonatenhauptsatzform komponiert sind. Zusätzlich wird über die Verwendung der klassischen Texte ein Rückgriff auf die Tradition sichergestellt, der von Kynaß bemerkte Bezug auf das klangliche Ideal der Ars Nova ist dagegen zu hinterfragen. Sicherlich sind über das ganze Stück isorhythmische und isoperiodische Elemente zu finden (besonders im 1. und 4. Satz), jedoch ist das angesprochene klangliche Ideal nicht unbedingt im 14. Jahrhundert verwurzelt. Vielmehr mischt Thiele verschiedene Gattungen und gelangt so zu einem ganz eigenen Klangverständnis, welches sicher auch auf die Ars Nova zurückgreift, aber nicht vordergründig. Wie Renate Richter und auch Udo Klement anerkennend herausstellen, vertont Thiele zielgerichtet die Texte und erreicht im Besonderen durch die Einbeziehung der Orgel einen hymnischen Klang, welcher dem textlichen Anspruch gerecht wird. Diese kompositorisch konsistente Verarbeitung der Texte hin zu einem bejahenden Abgesang und der Verszeile „Und alle deine Wunderwerke, sind herrlich wie am ersten Tag“, kann als musikalischer Fortschritt im Beethov'schen Sinne „Durch Nacht zum Licht“ verstanden werden und ist damit wiederum ein Argument für eine Komposition im Sinne des Sozialistischen Realismus. Nun sind aber nicht Argumente dafür oder dagegen zu sammeln, sondern an dieser Stelle sind die Rezensionen zu bewerten. Und da ist folgendes Ergebnis festzuhalten:

Alle Rezensenten loben Thieles Werk und sehen es als „würdigen zeitgenössischen Beitrag des DDR-Musikschaffens zu einem bedeutsamen Anlass“ (Udo Klement). Thieles kompositorische Fähigkeiten sind handwerklich auf hohem Niveau, originell und vielfältig. Nicht zuletzt schafft er es das Schöne herauszustellen, so wie Dr. Wolf bemerkt. Auf musikalischer Ebene entspricht das Werk dem Sozialistischen Realismus, auch wenn Thiele serielle und auch aleatorische Stilmittel verwendet. Vor allem wird die musikalische Umsetzung des Inhalts gelobt,

welche sich durch eine „Direktheit in der Ansprache“ (Kneipel) auszeichnet und auf jegliche Effekthascherei verzichtet. Dabei wird die Auswahl nur von Renate Richter kritisiert, die diese als zu wenig eindringlich empfindet, um die „entsprechende Wirkung beim Publikum zu erzielen.“ Es bleibt zu fragen, welche Wirkung denn zu erzielen war, worauf sie nicht eingeht. Insgesamt sind jedoch keine frappierenden Unterscheide zwischen den Rezensenten festzustellen, es überwiegt eine einheitliche positive Sicht auf das Werk. Verbindend ist zudem, dass alle Zeitungen die Uraufführung nur am Rande besprechen. Berichte über den Bau des Neuen Gewandhauses sowie die offiziellen Reden von Honecker und Oberbürgermeister Karl-Heinz Müller nehmen seitenweise Platz ein, während die Gesänge oftmals mit wenigen Sätzen besprochen werden.

6.4.4 Erschließung der künstlerischen Aussage

Wie wohl jedes von Siegfried Thieles musikalischen Werken enthalten auch die *Gesänge* viele musikalische wie inhaltliche Feinheiten und Geheimnisse, deren Entdeckung den Betrachter in seinen Bann ziehen, sofern er sich denn darauf einlässt. Thiele ist ein Komponist, der das Spiel mit den Details liebt. In seinen Werken ist jede Note genau gesetzt, jede Phrase mit einer Idee versehen, selbst aleatorische Passagen treten kontrolliert zu Tage. Die in Thieles Werdegang vielfältige Beeinflussung wird im Stück durch die Verquickung verschiedenster Kompositionstechniken deutlich. Trotz der schon zehn Jahre zurückliegenden Abkehr von Orff ist in den *Gesängen* wieder Einiges von ihm präsent. Das Elementar-Rhythmische im ersten Satz oder auch der deklamatorische Stil, die gehaltenen Bögen und langen Orgelpunkte im zweiten Satz rücken das Werk für Thiele in eine Orff'sche Traditionslinie, welche um serielle wie modale Kompositionsverfahren ergänzt werden.³⁰² Insofern ist Thiele dem Handwerk nach als ein sozialistischer Künstler anzusehen, der die kompositorischen Mittel auf hohem Niveau verarbeitet und so das künstlerisch Schöne auf seine Weise und zugleich der sozialistischen Doktrin gemäß musikalisch hörbar macht.

³⁰² vgl. Thiele (2017b).

Nach den *Gesängen* zu urteilen ist das Ziel dabei jedoch nicht, einen sozialistischen, sondern vielmehr einen anthroposophischen Inhalt musikalisch auszudrücken. Im Fokus steht die Sonne in ihrer symbolhaft-spirituellen Bedeutung zur Darstellung der Beziehung „Mensch – Himmel – Erde“. Besonders Goethes Idee der immer wiederkehrenden Urgestalt, die durch die sich öffnende Blüte und sich zusammenziehende Knospe abgebildet wird, evoziert eine besondere, sich wiederholende und spiegelnde Verarbeitung der Zwölftönigkeit, welche ganz besonders zu Beginn zwischen den Streichern und Bläsern des ersten Satzes hörbar wird. Ganz konkret wird der anthroposophische Einfluss auch im Ton A, der nicht ohne Grund oftmals so zentral eingesetzt wird. So stellt er auch im ersten Satz ab Buchstabe A den tiefsten und höchsten Ton der Streicherbewegungen dar, die Harfenglissandi enden am Zielpunkt A'' (Buchstabe F, 1. Satz), der Satz endet auf dem Ton A, der „Preis-Einsatz“ des Solo-Tenors wie des Chores ist ein A etc. In mittelalterlichen mystischen Schriften steht dieser Ton für die Sonne, der Ton C ist der Mars, der Ton H als der Erde am nächsten stehender Himmelskörper ist der Mond.³⁰³ Durch aufgefächerte Klänge, Spiegelungen etc. bemüht sich Thiele „technisch zu verarbeiten, was irdisch gegeben ist“³⁰⁴. Hintergründiger Gedanke ist aber nicht das Abbilden von Realitäten, sondern die Vermittlung von etwas Seelischem und Überirdischem.³⁰⁵

Schon Peter Horst Neumann, Lyriker und guter Freund Thieles, machte den Komponisten im Vorfeld der Uraufführung der *Gesänge* darauf aufmerksam, dass diese anthroposophische Zentrierung der Sonne und das gesungene Gotteslob der Gefahr der Missdeutung unterlägen und der staatlichen Erwartungshaltung zuwiderlaufen würden. Thiele antwortete: „Was heißt hier missdeuten?“ Auch der Text des vierten Satzes, wenn der Bass nach langer Orgel-Introduktion im Fortissimo einsetzt, darf zweideutig verstanden werden: „Die Sonne tönt nach alter Weise in brudersphären Weltgesang. Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke, wenn keiner sie ergründen mag.“ Thiele empfand seine Texte keinesfalls als staatsumstürzend, sondern verwies auf den reinen deutschen Idealismus. Natürlich war ihm bewusst, dass die

³⁰³ Dieser von Thiele in Interview ausführlich erklärte Sachverhalt konnte aufgrund fehlender Quellen nicht auf seine Richtigkeit überprüft werden.

³⁰⁴ Thiele (2017b).

³⁰⁵ vgl. Thiele (2017a).

Parteileute gern andere Texte gehabt hätten, aber das „wollte und konnte ich nicht bringen.“³⁰⁶ So hat es ihn dann auch nicht verwundert, als in einer der letzten Proben die zuständige ZK-Abteilungsleiterin Ursula Rachwitz die Partitur mit nach Berlin nahm, sicher nicht „um meine Noten zu studieren“³⁰⁷. Dass vor allem die vertonten Texte Anstoß erregten, ist im Rückblick insofern verwunderlich, als dass es sich um Texte von Schiller und dem humanistische Erbe des „Arbeiter- und Bauern-Staates“ handelte. Wie Dirk Stöve herausstellte, war nicht der Humanismus das Problem, sondern der Idealismus, der „nicht in das ideologische Konzept der Partei“ passte.³⁰⁸ Hinzu kommt sicher eine unterstellte textliche Nähe zur Kirche, welche die Parteileute verunsicherte. Aber das waren sie nicht. Es waren tief religiöse und christliche Texte, aber keine kirchlich institutionellen. Von dieser Sichtweise war Thiele überzeugt. Doch auch wenn es eine objektiv richtige ist, so darf es ihn nicht gewundert haben, wenn er provozierte oder mindestens irritierte. Hier sah er sich aber seiner künstlerischen Idee verpflichtet. Dennoch war er beunruhigt, ob er die Texte gegen die Widerstände der Partei umsetzen könne. „Denn Macht hatte ich überhaupt keine, ich konnte da nichts machen. Mit Leuten wie mir sprang man mitunter um, wie man wollte.“ Nur durch die Intervention Masurs, der Thieles Anliegen „intuitiv und intellektuell von Beginn an unterstützt hat“³⁰⁹ und am Ende die nötigen Freiräume schuf, kam es dann zur Aufführung.

Diese kulturpolitische Auseinandersetzung blieb nicht ohne Folgen in seinem künstlerischen Ausdruck. Obwohl das Hymnische nicht mehr und nicht weniger als die Verehrung des Überirdischen bedeutet, hütete er sich in Zukunft vor derartigen Texten und Tönen. Der Gestus lag zwar im Anlass und Gegenstand begründet, sollte aber nicht zu einer Redensart ausarten und in späteren Stücken plakativ wiederkehren. Die *Gesänge* waren jedoch offen pathetisch. Das wollten Thiele als auch Masur. Aber interessanterweise wollten sie dies aus zwei unterschiedlichen Gründen: Masur, um *sein Gewandhaus*, den Bau des Neuen Gewandhauses, und Thiele, um *sein Orchester* zu würdigen, dem er sich seit Jahrzehnten eng verbunden sah. Ihm musste trotzdem die Reichweite dieses Anlasses bewusst gewesen sein. Seine

³⁰⁶ Thiele (2017b).

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Stöve (2012), S. 11f.

³⁰⁹ Thiele (2017a).

Musik sollte zur ‚Weihe des Hauses‘ erklingen, welche unter den Bedingungen der DDR mehr war als eine Inbetriebnahme eines Gebäudes. Auf ihn richtete sich nicht nur der Blick der „Öffentlichkeit, der Musikkritik und der Aufführenden, schwerer wogen noch die unerforschlichen Wege der Obrigkeit.“³¹⁰ Die lehnten das Werk dann auch ab, da es ihnen „zu heidnisch und ungeheuer war“. Aber groteskerweise waren auch die Kirchenvertreter irritiert. Ihnen war es zu heidnisch und die „Vertreter der Avantgarde“ warfen Thiele mit dieser ‚schönen‘ Musik vor, den Staat zu glorifizieren. So befand sich Thiele mit diesem Werk „in einer ganz merkwürdigen Isolation.“³¹¹ Hier wird ein Widerspruch zwischen Thieles ‚Innensicht‘ und der ‚Außensicht‘ der Rezensenten augenscheinlich, die im Werk Thieles Bemühen erkannten, ein kulturpolitisch bedeutsames Ereignis würdig zu inszenieren. In diesem Sinne wurde auch versucht, die *Gesänge* parteilich bedeutsam, optimistisch und im Sinne des Sozialismus zu deuten bzw. umzudeuten. Vermutlich deshalb blieben die Rezensionen erstaunlich unpolitisch. Die Kritiken bezogen sich vor allem auf musikalische Aspekte und deren Wirkung bzw. wurde ihnen vermutlich aus diesem Grund, auch im Vergleich mit den Werken Schenkers und Treibmanns, in der Presse vergleichsweise wenig Platz eingeräumt.

Komponierte Thiele also noch im Sinne des sozialistischen Realismus? Die einfache Antwort wäre: Nein. Nach eigenen Aussagen habe er nie genau gewusst, was mit der ästhetischen Doktrin anzufangen sei. Dass diatonisch gleich formalistisch sei, empfand er schon sehr früh als unsinnig und es hat ihn nie abgeschreckt, sich mit der Zwölftonmusik zu beschäftigen. Werden darüber hinaus nicht nur die *Gesänge*, sondern Thieles ganzes Schaffen berücksichtigt, ist auch das oben angeführte Argument der Verständlichkeit zu hinterfragen. Zum einen sieht Thiele bis heute das Publikum als heterogene Masse an, weshalb es nicht *die* Verständlichkeit gibt. Zum anderen bedeutet, wenn der Komponist zu seinem eigenen Zuhörer im Schaffensprozess wird, auch für ihn Verständlichkeit immer wieder etwas anderes, genauso wie „Optimismus in der Musik“ für niemanden die gleiche Bedeutung haben kann.³¹² Auch sein verwendeter Formenbezug spricht gegen ein Anknüpfen zum Sozialistischen Realismus,

³¹⁰ vgl. Stöve (2012), S. 10.

³¹¹ Thiele (2017a).

³¹² vgl. Heyne (2011), S. 15.

sind die Formen doch durch improvisierte Teile, aleatorische Spielanweisungen und inkonsistente Spannungsbögen nicht konventionell geschlossen vorhanden. Letztendlich ist er bestrebt, frei von jeglicher Methode zu komponieren und sich auch nicht von der Diatonik knechten zu lassen. Vielmehr ist seine Kompositionsmethode eine eklektizistische, die sich durch das zu erreichende Klangbild legitimiert und in sich schließt. Trotzdem ist Thieles Beziehung zum Avantgardismus nicht so eindeutig, weshalb an dieser Stelle auf Witold Lutoslawski zu verweisen ist.³¹³ Er betrachtete die Avantgarde, in deren Wirkungsfeld er sich besonders im Zusammenhang mit dem *Warschauer Herbst* befand, lediglich als *Hilfskraft* für die Entwicklung musikalischer Werke von zeitlosem Wert:

„Den Avantgardismus als grundlegendes Kriterium eines Kunstwerkes zu betrachten, halte ich für unnatürlich und nicht einleuchtend. Meiner Auffassung nach sind Werke, deren hauptsächlichster Vorzug in der Neuartigkeit besteht, ausgesprochen schwach, weil gerade diese Eigenschaft am schnellsten altert“³¹⁴.

Thiele empfand die Fülle an unterschiedlichen musikalischen Strömungen teils als anziehend, teils positionierte er sich kritisch. Die Avantgarde wollte sich zu sehr aus Prinzip von der Klassik und Romantik befreien, was auch zu Entgleisungen führte und vor allem einen bewussten und verantwortungsvollen Umgang mit Tönen, welchen das Investment des Komponisten klanglich verdeutlicht, vermissen ließ. In diesem geistigen Sinne schrieb er auch an Lutoslawski, dass die *Gesänge* „wahrlich nicht modern sind“ (23.6.1982). Die Antwort war klar und steht bis heute auch für Thieles Schaffen:

„Ich glaube nicht, dass diese Bezeichnung für Sie irgendeine Rolle spielen kann [...] Die Stellung eines Werkes in seinem geschichtlichen Kontext interessiert nicht, was zählt ist die Substanz, die Fähigkeit zu überdauern, nicht wahr“³¹⁵.

³¹³ Thiele und Lutoslawski unterhielten in den 70er und 80er Jahren regen Briefkontakt, der in der Masterarbeit von Maria Heyne nachgezeichnet wurde und auf welchen hier Bezug genommen wird.

³¹⁴ Brief vom 13.1.1980, zit. nach Heyne (2011), S. 45.

³¹⁵ Brief vom 17.7.1982, zit. nach Ebd., 76.

In diesem Sinne sieht sich Thiele als ein Künstler, der traditionelle Mittel genauso einsetzt wie modale und aleatorische, sich dabei aber nie als avantgardistisch bezeichnet. Zentral ist für ihn die wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit verschiedenen Techniken. Dabei gilt es bis heute, die geistige und künstlerische Unabhängigkeit zu wahren. Wie er sich schon in den 60er Jahren aufgrund drohender politischer Vereinnahmung von der Jugendbewegung abkehrte, so wollte er sich auch mit den *Gesängen* nicht sozialistisch vermarkten lassen. Zusammenfassend ist aus der Werkbetrachtung und der Analyse der weiteren Quellen das Fazit zu ziehen, dass bei Siegfried Thiele das Denken den Inhalt und dies die Methode bestimmte, nicht umgekehrt. Somit war auch der Sozialistische Realismus im kompositorischen Schaffen Thieles nicht verankert, benannte Schnittmengen ergaben sich aus Gemeinsamkeiten zwischen individuellen wie kulturpolitischen Zielstellungen und waren nicht intendiert.

7 Diskussion

Zu Beginn dieses Kapitels ist grundsätzlich die Frage zu stellen, ob überhaupt eine Diskussion notwendig ist, denn eines ist durch die Auswertung der Rezensionen und umfassenderen Werkbetrachtungen deutlich geworden: Der Sozialistische Realismus spielt für die hier betrachteten Komponisten Thiele, Treibmann und Schenker keine entscheidende Rolle mehr. Wenn die Forschungsfrage lediglich heißen würde, inwiefern der Sozialistische Realismus das kompositorische Schaffen dieser drei Komponisten beeinflusst hat, dann würde sich eine Diskussion erübrigen. Aber die einleitend hergeleitete Forschungsfrage (siehe 1.)

hat zum Inhalt, in welchem Maße ausgehend vom Formalismusbeschluss die politischen Rahmenverhältnisse das kompositorisch-politische Denken der *Mittleren Generation* in Leipzig beeinflusst hat. Nicht der Sozialistische Realismus, sondern der Formalismusbeschluss, nicht das kompositorische Handwerk, sondern das politische Denken und Wirken im kompositorischen Schaffen sind in ein Wirkungsverhältnis zueinander zu setzen. Der Formalismusbeschluss wurde einleitend schon ausführlich diskutiert. Nun werden auch die bereits erörterten kulturpolitischen Auswirkungen relevant, denn diese besitzen Priorität für das Wirkungsverhältnis. Die gedankliche Gliederung für die Diskussion ist demnach folgende:

- Auch wenn der Sozialistische Realismus nicht mehr aktuell ist: In welcher Ausformung wirkt der Formalismusbeschluss von 1948 als kulturpolitische Grundlage der musikästhetischen Doktrin nach? Welche Bedeutung hat dabei noch die hintergründige Ideologie des Stalinismus?
- Welchen Stellenwert besaß die musikästhetische Doktrin in den 70er und 80er Jahren?
- Welche Bedeutung hat der kompositorische Stil? Inwiefern ist dieser als politischer Ausdruck zu beschreiben?
- Inwiefern wurde in der DDR die kompositorische Aussage politisch aufgeladen? Welche Rolle spielt die totalitaristische Herrschaftsform in der DDR?
- Welche Haltung haben die Komponisten im Bezug zum Staat gefunden? Lassen sich diese im Spektrum zwischen Opposition und Opportunismus einordnen?

7.1 Die Bedeutung des Stalinismus und des Formalismusbeschlusses

Dass der Stalinismus als bestimmende Ideologie nicht nur bis zu Stalins Tod, sondern auch danach in einem Gefühl der Angst und Willkür weiterlebte, ging aus den einleitenden Ausführungen hervor. Die beschriebenen Säuberungswellen, der Terror und das ‚GULag-System‘ waren extreme Ausprägungen dieser Herrschaft, sind aber dennoch nicht in direktem Zusammenhang zu der hier aufgeworfenen Forschungsfrage zu sehen. Indirekt besteht dennoch eine Verbindung, da aus der Ideologie nicht nur eine personelle, sondern auch eine ideologische und institutionelle Überhöhung des Staates hervorging, die sich in Staatsferne und damit wiederum verbunden der Herausbildung von eigenen staatsfernen Strukturen vergegenwärtigte. Wie Detlef Gojowy bemerkt, ist der Stalinismus in der Musikgeschichte nicht als abgeschlossene Geschichtsepoche zu verstehen, sondern als „Gehorsamskomplex von Wertungen und Haltungen, von Adorationen und pflichtmäßiger Geringschätzung“³¹⁶. Mit dem Anspruch, in alle Lebensbereiche hineinzuwirken, einen neuen Menschen und eine neue Ideologie zu formen, ist der Stalinismus klar als totalitär zu bezeichnen. Im Sammelband von Stefan Plaggenborg zum Stalinismus wird dieser Ansatz bestätigt: „Stalinismus ist eine auf dem Totalitarismus aufbauende Herrschaftsform“³¹⁷. Ein tieferer Einstieg in die Totalitarismusforschung wäre an dieser Stelle durchaus nicht fehlplatziert. Zumindest sei nochmals auf die zwei zentralen Bücher dafür verwiesen: Karl Poppers *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* (1945) sowie *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft* von Hannah Arendt (1955). Beide Darstellungen entsprangen unmittelbarer Erfahrung mit zwei totalitären Regimes, deren eines 1945 implodierte und das zweite im Osten bis 1990 fortlebte – oder sogar bis heute unter Putin in wesentlichen Zügen noch besteht. Nur wechselte im zweiten Beispiel nach dem Tod Stalins der ideologische Bezugspunkt. Der personelle Fixpunkt wurde transzendent, in der real ideologischen Ausformung des sozialistischen Herrschaftsanspruchs blieb er aber in Form des Totalitarismus präsent. Somit ist diese Herrschaftsform auch für die Kunst und Kultur im Sinne eines Bezugs- und Gegenwertes von Bedeutung. Das dialektische Verhältnis zwischen Kunst und Totalitarismus ist geistiges Fundament dieser Arbeit, ist dies doch das eigentliche

³¹⁶ Gojowy (1994), S. 121.

³¹⁷ Plaggenborg (1998), S. 446ff; Ennker (1998), S. 151ff.

Spannungsfeld, in welchem sich vom Formalismusbeschluss bis hin zum konkret künstlerischen Schaffen der genannten Komponisten alles einzuordnen hat, um im existierenden politischen System wirksam zu werden.

Wenn dieser Gedanke mit der bereits hergeleiteten Unspezifigkeit der musikalischen Merkmalsausprägungen des Sozialistischen Realismus verknüpft wird, zeigt sich was vom Sozialistischen Realismus bleibt: Ein willkürliches Ideenkonzept, das Zusammenführen von sozialistischen Dogmen zu einer kulturpolitischen Doktrin, die in der totalitären Ideologie, nicht aber im Musikwissenschaftlichen verankert war. Nachstehend sind die damit verknüpften Intentionen der stalinistischen Kulturpolitik aufgeführt, die sich aus den bisherigen Ausführungen der Arbeit ergeben.

Erstens war das maßgebliche Ziel, über die Agitations- und Propagandakonzepte die musikalische Bildung und ideologische Formierung des Volkes voranzutreiben. Die proletarischen Massen galt es, aktiv in die musikalischen Handlungen einzubeziehen, was in den zahlreichen konzeptionellen Schriften belegt ist.³¹⁸ Boris Assafjews Erwachsenenbildung war zentral für die musiktheoretische und musikpädagogische Erziehung der Zeit und zielte darauf ab, die Arbeiter als Träger des ‚neuen‘ durch die Ideologie geformten Bewusstseins zu markieren und den Sozialismus ‚erfahrbar‘ zu machen. Musik sollte dazu auf der einen Seite nah am Leben, zugänglich und humanistisch sein, auf der anderen monumental und parteilich.³¹⁹ Künstlerische Autonomie und die Idee des autonomen Kunstwerks wurden abgelehnt.³²⁰ Zweitens hatte Musik auch in die Gegenrichtung zu wirken und als stark emotionalisierte Ausdrucksweise die propagandistischen Stereotype emotional zu markieren. Damit wurde die Musik zum Träger der sowjetischen Erinnerungspolitik.³²¹ Sie funktionierte dabei gleichzeitig als Verdrängungsmechanismus der harten Realität stalinistischer Industrialisierungsprojekte, des staatlichen Terrors und der entbehrungsreichen Lebensverhältnisse.³²² Drittens wurde getreu dem Motto „nationalistisch in der Form und sozialistisch im Inhalt“ versucht, übergreifende

³¹⁸ vgl. John (2009), S. 587.

³¹⁹ vgl. Gojowy (1994), S. 126.

³²⁰ vgl. Ebd., 127.

³²¹ vgl. Boehmer (2015), S. 64ff.

³²² vgl. John (2009), S. 588.

ideologische Inhalte zu schaffen, die in die jeweils anderen kulturellen Kontexte der Volkskunst integriert werden konnten als wären sie Teil einer gemeinsamen Tradition.³²³ In diesem Sinne galt der Formalismusbeschluss als Identitätsstifter im national heterogenen Raum der sozialistischen Staaten. Viertens wurden durch die fortwährende Verschleierung der musikhistorischen Bezugspunkte und dem Aussparen der definitorischen Festschreibung einer spezifisch sowjetischen Musik die Voraussetzungen dafür geschaffen, nahezu jedes Werk als ‚formalistisch‘ zu bewerten und somit einzelne Komponisten in der Öffentlichkeit zu kompromittieren. Hierzu halfen die Strukturen des Stalinismus, um ein System der Willkür zu implementieren. So konnten über die Formel „unangemessene Auslegung der Forderungen des Sozialistischen Realismus“³²⁴ Kunstschafter aus ihren Verbänden ausgeschlossen werden, obwohl ein stilistisches System nie eindeutig spezifiziert worden war.³²⁵ Fünftens resultierte daraus eine Verunsicherung im kompositorischen Handwerk, welche Techniken, Klangfarben, Akkordfolgen eher vermieden werden sollten bzw. opportun sind. Die Komponisten und auch Musiktheoretiker zogen sich auf die individuelle Strategie der Aussagelosigkeit zurück bzw. flüchteten in inkonsistente Begriffssysteme.³²⁶ Sechstens wurde durch diese Verunsicherung das Dialektische für Kunstschafter im Totalitarismus von essentieller Bedeutung: Um zu der angestrebten Erkenntnis zu gelangen, mussten das ideologische Umfeld, die Staatsdoktrin und die Hörgewohnheiten des Publikums mitgedacht werden, um nicht auf taube Ohren zu stoßen bzw. überhaupt gespielt werden zu dürfen.³²⁷ Dafür versuchten die Komponisten, die eigene Aussage verschleiert zu vermitteln, und nutzten dafür das Abstrakte und Uneindeutige der Musik, die Arbeit mit Symbolen oder das subtile Spielen mit Zitaten.³²⁸ Schostakowitsch machte dies mit Bravour in seiner 4. Sinfonie: Ob die Posaunen tatsächlich Stalin symbolisieren, das Fagott Schostakowitsch oder die militärischen Rhythmen mit ersten Satz tatsächlich

³²³ vgl. Ebd., 599.

³²⁴ Rybakov (2004), S. 42.

³²⁵ vgl. Laß (2002), S. 15f.

³²⁶ vgl. John (2009), S. 603.

³²⁷ vgl. Tartanis (2016), S. 30ff.

³²⁸ vgl. John (2009), S. 312.

für das Schrecken stehen – all dies bleibt der Deutung der Hörer überlassen und wurde vom Komponisten nicht bestätigt.³²⁹

Im Beziehungsgeflecht zwischen Staatsideologie, musikästhetischer Doktrin und dem ausführenden Komponisten ist letztlich noch auf das bedeutende Element der Medien einzugehen. Dies lässt sich ebenfalls anhand der Reaktionen auf Schostakowitschs 4. Sinfonie zeigen, im Besonderen an der in der *Sovetskaja Muzyka* veröffentlichten Kritik von Marian Koval aus dem Jahr 1948. Erstens herrschte in der UdSSR in den Medien die Methode der Vortäuschung, Umschreibung und Intransparenz vor, welches die Beeinflussung der Öffentlichkeit im Sinne der staatlichen Ideologie und die Durchsetzung der Parteilinie zum Ziel hatte. Zweitens teilte sich der Staat nicht direkt mit, sondern durch die Presse. So wurden Artikel in der *Sovetskaja Muzyka* oder der *Pravda* gewöhnlich mit dem Pseudonym *journalist* oder *editorial* ausgewiesen, die der Linie der Partei entsprachen, von dieser abgesegnet oder direkt verfasst wurden.³³⁰ Drittens zeigte die Berichterstattung, wie zentral das Polemische war, das heißt nicht nur die unsachliche, sondern auch die bewusst verdrehte und unwahre Darstellung von Fakten.³³¹ Die Artikel wirkten dadurch so unglaublich, dass die Äußerungen im Zusammenhang mit dem sowjetischen Herrschaftssystem *de facto* Befehlen und einem verbindlichen Weltbild gleichkamen, vom ‚Westen‘ aber als unsachlich und unseriös abgetan wurden. Die Artikel verzichteten dabei auf eine Argumentation nach Fakten, sondern verfolgten die Technik der Anprangerung, die einschüchtern wollte und vor allem durch das Nichtsagen funktionierte. Viertens und letztens sagt auch die weitere Auslegung des Artikels einiges über die Willkür der Beurteilung und hier besonders über die Bedeutung Schostakowitschs aus: Lag es in den 1950er Jahren noch in der Ordnung der Dinge, den Artikel von Koval zu zitieren, wurde dies in den 1980er Jahren als staatsfeindlicher Akt gewertet.³³² Schostakowitsch hat schon immer polarisiert und wurde dadurch zum Gradmesser für die gerade herrschende Staatsdoktrin. Dass sich diese immer wieder änderte und nicht klar definiert werden konnte, ist ein Zeichen des Totalitarismus, der sich oft eklektizistischer Mittel bediente und dadurch eine

³²⁹ vgl. Tartanis (2016), S. 45.

³³⁰ vgl. Ennker (1998), S. 173f.

³³¹ vgl. Gojowy (1994), S. 120.

³³² vgl. Ebd., 121.

klare Einordnung gesellschaftskritischer Positionen von Komponisten erschwert, wenn die staatlichen doch indifferent sind.

Nach Detlef Gojowy konnte niemand genau sagen, wann „der Stalinismus in der Kultur nicht mehr vorherrschte.“ Das wird besonders in der Musik deutlich, wo „viele Vertreter bis in die 80er Jahre hinein repräsentative Funktionen innehatten“³³³. Dies soll und kann hier nicht weiter ausgeführt bzw. belegt werden, wirkte aber unterstützend für die Fortwirkung der im obigen Absatz aufgeführten Ausprägungen, in denen der Formalismusbeschluss bzw. Stalinismus bedeutend für die kulturpolitische Weiterentwicklung im Totalitarismus wurde. Zusammenfassend ist darauf hinzuweisen, wie sehr eine für den Totalitarismus charakteristische Vorabbestimmung des Diskurses in der Reduzierung der Widersprüche, sprich auf dem Prinzip der Synthese aufbaute. Kritische musikwissenschaftliche Betrachtungen wurden verwischt und endeten in einer pseudophilosophischen und abstrakten Diskussion nebulöser Begriffe, ohne dass dadurch die verwendeten Begriffe definiert wurden oder die Diskussion vorangetrieben wurde. In der Doktrin wurden unter den genannten Schlagwörtern fast alle Aspekte einer typisch (sowjetischen) Musik synthetisiert und jegliche Unterschiede aufgehoben. Diese Schwierigkeit der konkreten Definition durchzieht die ganze vorliegende Publikation und spiegelt sich auch in der Realismus-Diskussion in der DDR wider, die nachfolgend in ihrer Bedeutung für die Komponisten, besonders in Leipzig, zu untersuchen ist.

7.2 Der musikästhetische Diskurs in den 70er und 80er Jahren

Dass eine offenere und kritischere Diskussion überhaupt möglich wurde, ist zum einen im Sturz Ulbrichts im Mai 1971 zu sehen, was „zu einer Lockerung der Kulturpolitik führte“³³⁴, wie Steffen Schleiermacher im Gespräch ausführlich schilderte. Diese Ansicht wird von dem Ausspruch Honeckers im Dezember 1971 untermauert, demzufolge es „auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus mehr geben dürfe“³³⁵. Auch wenn Honecker die Wichtigkeit

³³³ Ebd., 122.

³³⁴ Schleiermacher (2017).

³³⁵ Jungmann (2011), S. 67.

einer Freiheit im Sozialistischen Rahmen betonte, wurde die Rede als Signal des Aufbruchs gedeutet, welches die restriktive Kulturpolitik ausgehend vom 11. Plenum 1965 beendete. Im Bezug auf den Umgang mit dem Sozialistischen Realismus blieb der liberalere Geist bis 1989 erhalten, auch wenn wie schon 1976 in Folge der Ausweisung von Wolf Biermann die ‚kulturpolitische Schraube‘ wieder deutlich enger gezogen wurde.³³⁶ Für die weitere Diskussion bleibt demnach festzuhalten, dass die Phase der kulturpolitischen Liberalisierung Anfang der 70er Jahre entscheidend für das kompositorische Schaffen in der DDR war. Der ‚Geist war nun aus der Flasche‘ und ließ sich nicht wieder einfangen, wie aus den Schilderungen von Maren Köster, Christine Sporn u.a. deutlich wird.³³⁷ Im Zusammenhang mit den bereits aufgeführten Ausführungen zum Totalitarismus verdeutlicht dies, dass staatliche Willkür und ideologische Inkonsistenz zu Staatsferne und der Herausbildung von eigenen Strukturen führen, die vielleicht mehr als in einer Demokratie ‚im Geiste‘ unabhängig sind, da sie frei von allgemeingültigen Modeerscheinungen agieren können.

Für den musikästhetischen Diskurs um den Sozialistischen Realismus hatte dies zum einen Verunsicherung und zum anderen das Bemühen zur Folge, endlich das Begriffspaar inhaltlich greifbarer zu machen. Konsequenterweise ging dies einher mit einer Bestandsaufnahme und kritischen Auseinandersetzung der bisherigen Diskussion. Im *Neuen Deutschland* vom 13.01.1973 beschreibt Heinz Alfred Brockhaus die Diskussionen auf dem II. Musikerkongress der DDR, in welcher herausgestellt wird, dass der Realismusbegriff in seinem inhaltlichen Grundgehalt zu überdenken ist:

„In den Diskussionen über Schaffensprobleme äußern sich weitere Widersprüche, so zum Beispiel zwischen der eindeutigen Unterschiedlichkeit der Stile und Handschriften neuer Musik und dem Streben der Theorie, den Sozialistischen Realismus auf Fragen der Schaffensmethode einzuschränken [...] Wir müssen uns deshalb darauf einstellen, dass es in jedem echten Künstler ein oft unversöhnliches Streben nach Individualität [...] und der persönlichen Ausdrucksweise gibt, die sich auch gegen allgemeine Regeln [...] stellen kann.

³³⁶ vgl. Sporn (2007), S. 254f.

³³⁷ vgl. Köster (2002), S. 75ff; Sporn (2007), S. 23.

*Das ist so richtig und notwendig, weil außerhalb einer solchen Individualität kaum wirklich große Kunstwerke entstehen können*³³⁸.

Der Sozialistische Realismus müsse mehr als eine operative und dynamische Kategorie verstanden werden, um auch Haltungen und Verhaltensweisen der Künstler sowie die Wirkung der Musik mit in die Wertung einzubeziehen. Schlagworte wie Verständlichkeit, Überschaubarkeit und Nachvollziehbarkeit sind demnach im eigentlichen Wortsinne nicht auf zeitgenössische Musik anwendbar, unterschlagen sie doch die Komplexität der Interaktion zwischen Komposition und Hörer. All dies führt im Kern auf die Widerspiegelungstheorie zurück, die in ihrer Anwendung zu oft auf Programmmusik, plakative Zitattechnik und Textgebundenheit hinausläuft und dadurch zu einer musikalischen Einengung führt.³³⁹

Anscheinend aber blieben die Veränderungen gering. Der Dissertation von Gerd Belkies kann entnommen werden, dass auch 1976 „nach wie vor [...] kein ausgearbeitetes System einer marxistisch-leninistischen Musikästhetik“³⁴⁰ vorliegt. Somit steckt auch eine entsprechende Anpassung der Widerspiegelungstheorie in den Kinderschuhen. „Das Wirklichkeitsverhältnis kann jedoch nur geklärt werden, wenn exakt nachgewiesen werden kann, wie sich Wirklichkeit in der Musik widerspiegelt“³⁴¹. In den weiteren detailliert geführten Ausführungen kommt Belkies zu dem Schluss, dass der Komponist auf jeden Fall „die Auswahl aus der zur Vergegenständlichung eines bestimmten Inhalts möglichen Gesamtheit von historisch überliefertem musikalischen Material und die Art seiner schöpferischen Abänderung selbst bestimmen“³⁴² muss. Im Kontrast dazu stehen die Ausführungen von Assafjew zur Inhalt-Form-Relation (siehe 3.2), der den Inhalt als sozial determinierte Widerspiegelung der Wirklichkeit verstand und daraus eine ästhetisch-ideologische Präformiertheit der künstlerischen Gestaltungsmittel ableitete. In der kritisch-historischen Einordnung ist aber vielmehr von einer Pseudo-Dialektik zu sprechen, da eine mangelnde Auseinandersetzung mit dem musika-

³³⁸ Brockhaus, Neues Deutschland vom 13.01.1973.

³³⁹ vgl. Ebd.

³⁴⁰ Belkies (1976), S. 4.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd., 5f.

lischen Material, schematische Handhabe von Haupt- und Seitenthema und a priori feststehende Formen zu plakativen Strukturen und keinem wirklichen Erkenntnisgewinn durch Denken in Widersprüchen geführt hat.³⁴³ Auch die erwähnte Präformiertheit ist kritisch zu hinterfragen, hat sie doch einen ideologisch-wandelbaren Ursprung und keinen logisch musikalischen. Somit war es nur folgerichtig, dass dieser Begriff nach und nach durch individuelle Auslegung durch die Komponisten von seiner ideologischen Zwangsjacke befreit wurde.

Die Prinzipien der Realismuskonzeption verschwammen immer mehr und wurden, ohne je ein sinnvolles ästhetisches Regelwerk zu bilden, nun erst recht zu beliebig anwendbaren Faustregeln. Dies demonstriert ein Zitat von Günter Kochan:

„Wir haben hier in der DDR ein Höchstmaß an Freiheit im Bereich der Stile und künstlerischen Mittel, und ich glaube, dass man getrost alles übernehmen kann, wenn man nur versteht, damit eine Musik zu machen, die dem Sozialismus nützt“³⁴⁴.

Um die offizielle Erwartungshaltung von Partei und VKM der DDR zu erfüllen, hielt nicht nur Kochan äußerlich an dem bereits zu dieser Zeit zur Worthülse verkommenen Sozialistischen Realismus fest. Innerlich begriff er ihn aber nur als eine Verankerung des Komponisten in der sozialistischen Gesellschaft, nicht aber als Vorgabe für das kompositorische Handwerk.³⁴⁵ Doch ist dies eine individuelle Ansicht, eine auf Berlin und auch zeitlich begrenzte? Um in der Diskussion zielgerichtet voranzuschreiten, ist zu untersuchen, inwiefern diese Haltung nicht nur individuell, sondern auch im Musikleben verankert war. In Anbetracht der schon Anfang der 1970er Jahre komponierten *Martin-Luther-King-Sinfonie* ist der Fokus auf Leipzig um 1970 zu lenken. Hierbei sind zwei Dokumente von zentraler Bedeutung: Der Auswertungsbericht des VKM Bezirk Halle / Magdeburg von Dr. Mechthild Elssner zur 3. Theoretischen Konferenz des VKMs der DDR (27.6.1970) und das Arbeitsprotokoll über die erste Sitzung des Verlagsbeirates für zeitgenössische Musik der VEB Edition Peters in Leipzig (17.4.1970), u.a. mit Kochan, Müller-Medek, Zechlin, Siegmund-Schulze und Verlagsleiter

³⁴³ vgl. John (2009), S. 598.

³⁴⁴ Stürzbecher (1979), S. 204.

³⁴⁵ vgl. Ebd., 205.

Pachnicke.³⁴⁶ Beide Protokolle zeigen, dass die Musikschaaffenden nicht nur sehr kritisch dem Realismuskurs gegenüberstanden, sondern mit zunehmender Wut und Unverständnis reagierten. Kaum anders kann folgendes Zitat gedeutet werden:

„Das umfangreiche Hauptreferat von Prof. Brockhaus unterschied sich in der Grundkonzeption überhaupt nicht von den bereits zuvor bekannten 11 Schlussthesen und bleibt Gengensand heftiger Kritik. [...] Ich persönlich bezweifle, dass alle die Thesen der sozialistischen Ästhetik, die man entweder stillschweigend vorausgesetzt oder so oft wiederholt hat, dass man über ihren Sinn nicht mehr nachdenkt, auf gesicherten Erkenntnissen beruhen [...] Es ist eine Tatsache, dass die Konferenz in der ästhetischen Bewältigung spezifisch-musikalischer Probleme keinen Schritt weitergekommen ist“³⁴⁷.

Der Sozialistische Realismus wird weiterhin obsolet bleiben, da auch diese Beratungen gezeigt haben, dass es nicht möglich ist, eine „Brücke von der objektiven Realität der musikalischen Kunstwerke zu den theoretischen Behauptungen zu schlagen“³⁴⁸, was in der unbrauchbaren Anwendung der ästhetischen Theorie begründet ist. Beispielhaft führt Elssner an, wie die auf der Konferenz analysierten Werke von Meyer, Kochan und Geißler sich zwar in wesentlichen Punkten voneinander unterschieden, mit dem „Extrakt der verbal formulierten Wertungen“ könne man dennoch ein „Ringenspiel machen, ohne dass es auffallen würde.“³⁴⁹ Infolgedessen ist beiden Dokumenten ein ernsthaftes und fast stures Bemühen zu unterstellen, den Sozialistischen Realismus endlich mit der kompositorischen Realität zu verknüpfen. Von der ästhetischen Theorie und nicht nur vor der Musik ist folglich „Parteilichkeit, Verständlichkeit und Originalität“³⁵⁰ gefordert, damit die Ästhetik von den Komponisten und praktischen Musikern verstanden und angewendet werden können.

³⁴⁶ vgl. SächsStAL, Sitzungsprotokoll des VKM BV Halle, Magdeburg (27.6.1970); SächsStAL, Sitzungsprotokoll Verlagsbeirat VEB Edition Peters (17.4.1970).

³⁴⁷ Elssner (1970), S. 2.

³⁴⁸ Ebd., 3.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd.

Nicht nur Günter Kochan, sondern auch der Verlagsbeirat reduzierte für sich die Doktrin immer deutlicher auf die Förderung und den Ausdruck einer richtigen Haltung, sprich einer Komponistenpersönlichkeit, welche mit den staatlichen Vorgaben vereinbar war. Das bedeutete, dass alle aufgestellten Kriterien von Brockhaus und der in dieser Arbeit versuchte Spagat zwischen Ideologie und musikalischen Kriterien ein theoretischer bleibt, der in der musikalischen Praxis nicht vollzogen wurde. Hinzu kommt, dass, wie bereits herausgearbeitet, im Sinne des Stalinismus die Musik ideologisch vereinnahmt werden sollte und für die propagandistischen Ziele des Staates einzustehen hatte. Mit der anfänglichen Aufweichung des Kalten-Krieg-Denkens scheint damit auch die Formalismus-Debatte ihre politische Funktion verloren zu haben und im Verlauf der 70er Jahre endgültig ad acta gelegt worden zu sein.³⁵¹

Für den Wert der Arbeit ist die Diskussion um den Sozialistischen Realismus somit beendet, die Diskussion um die Bedeutung der Kunst im Totalitarismus jedoch nicht.³⁵² Entscheidend war die ideologische Wirkung des Formalismusbeschlusses, die bis in das Ende der 1980er Jahre nachklang, so gezeigt im Kapitel 7.1. Die Komponisten mussten sich dazu verhalten. Im Bezug auf Thiele, Treibmann und Schenker sind deshalb die Sinfonien nun nicht mehr nach dem Kriterienkatalog des Sozialistischen Realismus zu beurteilen, sondern die Künstler sind erstens in ihrem musikalisch-politischen Ausdruck zu bewerten und zweitens in ihrem gesellschaftlich-politischen Umfeld zu markieren, um letztlich eine Verortung zwischen Opposition und Opportunismus abzuleiten. Dies führt zur Gliederungsfrage drei der Diskussion: Der Frage nach der Bedeutung des kompositorischen Stils.

7.3 Die Bedeutung des kompositorischen Stils

Anknüpfend an die bisherige Diskussion beschreibt Daniel von Weihen, wie ab spätestens 1970 die Komponisten fern von einer dogmatischen und eingrenzenden Interpretation des

³⁵¹ vgl. Jungmann (2011), S. 101f.

³⁵² So wiesen noch 1982 Werner Kaden (Karl-Marx-Stadt) und Siegfried Bimberg (Halle) mit ihren Vorträgen auf der 4. Theoretischen Konferenz des VKM in Magdeburg deutlich auf die Widersprüche innerhalb der Theorie des Sozialistischen Realismus hin, wie in der ausführlichen Kritik von Liesel Markowski (Musik und Gesellschaft, 32/1982, S. 12–18) nachzulesen ist.

Sozialistischen Realismus nach eigenen Wegen des Komponierens suchten.³⁵³ Im Vorfeld waren die 60er Jahre geprägt durch den territorialen und auch mentalen Abgrenzungsversuch, staatlich ausgedrückt im Mauerbau und dem kulturpolitischen Zickzackkurs zwischen „Bitterfelder Weg“ und 11. Plenum. In diesem Umfeld versuchten Künstler wie Günter Kochan, Rainer Kunad, Fritz Geißler und Paul Dessau, den heimischen Konservatismus mit der avancierten Musik des Westens zu verbinden und so dem politischen Handeln einen künstlerischen Ausdruck entgegenzusetzen.³⁵⁴ Es begann ein Prozess der geistigen Annäherung an das Musikdenken des Westens, der sich im Osten in einer ganz eigenen Weise im individuellen Ausdruck mischte. Wie in den bisherigen Ausführungen gezeigt werden konnte, trifft diese Individualität auch auf die Komponisten Thiele, Treibmann und Schenker zu. Im Bezug auf die Form und den Rückgriff auf die Avantgarde sind diese Aussagen aus Kapiteln zur Erschließung der künstlerischen Aussage (siehe 6.2.4, 6.3.4, 8.4.4)

zusammenzufassen und

in Bezug zu setzen, um fortführend die kompositorische Haltung abzuleiten.

Zuerst ist der formale Aspekt kurz und bündig zusammenzufassen: Wie an den Sinfonien gezeigt werden konnte, richteten alle drei Künstler ihre Formensprache nicht mehr an den Idealen von Boris Assafjew aus. Dass der Sozialistische Realismus geschlossene Formen mit dem Sonatenhauptsatz und eine konventionelle Klangsprache erforderte, baute darauf auf, dass sich mit atonalen Mitteln geschlossene Formen schwerer realisieren ließen.³⁵⁵ Thiele, Treibmann und Schenker waren in ihrer Formensprache aber durchaus atonal, wenn auch nicht zwingend avantgardistisch. Auch wenn dies nicht die Abwesenheit formaler Bezüge bedeutet, so wurde zumindest kein großer Formenbogen nach den Maßstäben des sozialistischen Realismus geschaffen. Gleich ist den untersuchten Werken, dass alle konventionelle und traditionelle klangsprachliche Mittel eingesetzt haben, sei es das Choralthema bei Schenker, der textliche Rückgriff auf die Klassik bei Thiele oder die Beethoven- und Bach-Zitate bei Treibmann, um nur die offensichtlichsten Rückbezüge zu nennen. Auch wenn so Vertrautes

³⁵³ vgl. Zur Weihen (1999), S. 170f.

³⁵⁴ vgl. Schneider (1990), S. 370.

³⁵⁵ vgl. De La Motte-Haber (1995), S. 67.

erkennbar wird, knüpfen die Werke nicht wie gefordert an die klassische Form an, zumindest nicht im Großen und Ganzen.

Die Beurteilung des ‚avantgardistischen Gehalts‘ der Musik fällt etwas differenzierter aus, wie schon an der *Martin-Luther-King-Sinfonie* deutlich wird. Friedrich Schenkers Musik ist nicht nur frei von den Vorgaben des Sozialistischen Realismus, sondern auch frei von herkömmlichen Genres, Traditionen und Stilmitteln. Nach den Ausführungen von Gerd Belkius heißt das nicht, dass Schenkers Musik auch losgelöst von jeglicher Struktur agiert, da er Dimensionen 1. Ordnung (Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe, Tondauer) exakt festlegt, solange es sich nicht um improvisatorische oder aleatorische Formen handelt. Die Dimension 2. Ordnung (Tonhöhenorganisation, Metro-Rhythmik, Dynamik, Harmonik, Klangfarbenorganisation) bleiben uneindeutiger.³⁵⁶ Dies spezifiziert die getroffenen Erkenntnisse zur Sinfonie. Trotzdem kann Schenker klar als Avantgardist bezeichnet werden, was auch in den Gesprächen mit Bernd Franke, Steffen Schleiermacher und Heidrun Schenker deutlich wurde. Den Sozialistischen Realismus legt Schenker dabei, wie auch Treibmann, nach der Idee ihres Lehrers Fritz Geißlers aus: Die musikalischen Mittel sind ideologisch unbelastet, an sich können diese somit kein Stilproblem und damit auch kein Aussageproblem auslösen. Erst da, wo das kompositorische Mittel zum Selbstzweck wird und damit einer sinnvollen Aussage nachgestellt wird, wird sie zum Problem. Die Frage nach den musikalischen Mitteln ist auch Schenker bewusst, aber er dehnt sie in seinem Werk aus, verzerrt sie und spitzt sie zu. Gerade dies bedeutet für ihn eine sinnvolle Gestaltung, da nur so die inhaltliche Aussage, die ja ebenfalls extrem ist, unabhängig von der Form die Realität widerspiegelt.

Auch Treibmann wendete in der Chorsinfonie avantgardistische Techniken an und ist in der Rückschau sicherlich als Avantgardist zu bezeichnen, was in den verwendeten aleatorischen und seriellen Techniken und den sehr ähnlichen Entwicklungsprinzipien zwischen Schenker und ihm hervortritt. Jedoch sind die Unterschiede in der Formensprache und der Ausdrucksqualität ebenso auffällig. Im Vergleich der Werke wirkt Treibmann wesentlich klarer im Ausdruck und zielgerichteter in der Form, die Komplexität der seriellen Technik im Appell I und *Giocosio* tritt in den Hintergrund und bestimmt nicht den Höreindruck. Besonders

³⁵⁶ vgl. Belkius (1976), S. 51.

unterscheiden sich die Komponisten in der fast entgegengesetzten Ausrichtung der konzeptionellen Ebene: Polemisch zugespitzt legt es Schenker auf Provokation an, Treibmann nicht. In der Verwendung der kompositorischen Techniken ist Treibmann dennoch progressiv und musikalisch fortschrittlich, sicherlich auch mehr als Siegfried Thiele. Aber auch Thiele war kompositorisch vielseitig und progressiv ausgerichtet, was wie bei keinem anderen der drei Komponisten schon in seiner detaillierten und nachhaltigen Beschäftigung mit anderen Komponisten in Erscheinung tritt. Wie Christine Sporn hervorhebt, ist innerhalb der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung der DDR vor allem Thieles 1965 entstandenes Klavierkonzert von Bedeutung, als das in dieser Komposition das traditionelle Formenmodell in fünfsätziger bogenförmiger Anlage individuelle Erweiterung erfährt.³⁵⁷ Siegfried Thiele bedient sich demnach noch konsequenter als Schenker einer stilistischen Vielfalt, sodass seine musikalische Handschrift teilweise als modal und aleatorisch beschrieben werden kann, aber nicht als rein avantgardistisch.

7.4 Das Komponieren im Totalitarismus

Wenn die Zugehörigkeit zum Avantgardismus entscheidend für die politische Haltung ist, müssten Siegfried Thiele auf der einen Seite stehen und Treibmann und Schenker auf der anderen. Aber ist Avantgarde eine politische Haltung? Hatten Künstler wie Kunad, Kochan und Dessau eine kulturpolitische Revolution im Sinn, wenn sie musikalische Tradition mit avancierter Musik verbanden? Zumindest muss ihnen bewusst gewesen sein, wie eng, ausgedrückt in den Formalismus-Kampagnen der 50er Jahre und den Diskussionen um den Realismus-Begriff, Politik und Musik verzahnt waren. Durch die Reduzierung der Begriffe *westliche Dekadenz* und *Avantgarde* auf einen einheitlichen ideologischen Kern³⁵⁸, wie er von kulturpolitischer Seite vorgenommen worden war, wurde der künstlerische Ausdruck von Beginn an zu einem politischen. Die Musik sollte über die Abgrenzung zum Avantgardismus zur Waffe werden. Nicht die Freude am Klang oder das schöpferische Experiment waren Triebfeder der

³⁵⁷ vgl. Sporn (2007), S. 83.

³⁵⁸ vgl. Weißgerber (2010), S. 121ff.

Musik, vielmehr der propagandistisch aufgeladene Versuch der Abgrenzung gegenüber dem Klassenfeind. Das verstanden auch die Komponisten.

Aber war nun im Umkehrschluss die Verwendung von avantgardistischen Mitteln eine politische Aussage? Das wäre zu kurz gedacht. Frank Schneider betont, dass Künstler wie Breidemeyer, Dittrich, Katzer, Zimmermann und auch Schenker eine subjektiv eigenartige und wahrhaft zeitgemäße Musik schrieben, die nicht mehr idealisieren, sondern die realen Verhältnisse in aufreizenden Tönen beschreiben wollte.³⁵⁹ Auch Thiele entledigte sich durch „die beharrliche Suche nach neuen sinntragenden Strukturen der musikalischen Sprache“ und der oktroyierten Enge des Sozialistischen Realismus, was wie auch bei Friedrich Schenker mit der „geistigen Auseinandersetzung der inneren und äußeren Unfreiheit“ in der DDR einherging.³⁶⁰

Die Verknüpfung von musikalischer und politischer Aussage war notwendig, denn wie alle Gesprächspartner betonten, waren die Künstler mit der Politik konfrontiert und konnten bzw. wollten sich einer politischen Aussage nicht entziehen. Dies begann schon mit der Parteimitgliedschaft: Schenker und Thiele besaßen kein SED-Parteibuch, Treibmann schon. Doch aus folgendem Zitat Treibmanns wird deutlich, dass vor vorschnellen Schlüssen zu warnen ist:

„Als ich 1966 in die SED eintrat, hatte das mehrere Gründe. Einerseits war da die Hoffnung auf die Reformierbarkeit des Systems der DDR, andererseits auf die Chancen der beruflichen Position, die mir kompositorische Möglichkeiten gewähren würde. [...] Damals habe ich die Zwänge, die mit dieser Entscheidung verbunden waren, unterschätzt. Meine Tätigkeit an der Universität gründete sich auf fachliche Kompetenz. [...] Und ich bin meinen Weg gegangen, trotz aller Verhinderungs- und Disziplinierungsversuche der Partei.“³⁶¹

Vor allem in totalitären Systemen, die a priori von einer institutionellen Durchwanderung der ideologischen Doktrin bestimmt werden, ist die politische Positionierung keine vergeistigte Haltung als vielmehr eine Frage des alltäglichen Lebens. Anhand der bisherigen Ausführungen kann allen drei Künstlern ein Wille zum Aufbruch unterstellt werden, der sich formal

³⁵⁹ vgl. Schneider (1990), S. 372.

³⁶⁰ vgl. Sramek / Orf (2017), S. 15.

³⁶¹ Liedtke (2004), S. 58.

gegen den Sozialistischen Realismus richtete, dort aber aufgrund der Verschmelzung von Kunst und Politik nicht haltmachte bzw. haltmachen konnte. Ein Wille zum Aufbruch ist zwar schön und gut, wird in seiner Umsetzung aber bestimmt vom „Grad der Totalisierung des Systems“, welches sich vor allem in der strukturellen „Repressionsdichte“ widerspiegelt, wie der Historiker Uwe Backes ausführt.³⁶² Wegen zunehmender wirtschaftlicher Schwierigkeiten in den 1980er Jahren befürchtete die Führungsspitze der DDR ‚soziale Unruhen‘, worauf sie mit ‚Zuckerbrot und Peitsche‘ reagierte: Einerseits wurde die Überwachung der eigenen Bevölkerung durch das MfS ausgebaut und wirkte auch in die Kultur hinein. Auch wenn es nur Spekulation bleibt, ist in diesem Zusammenhang auf die Biografie Thieles zu verweisen. Dass er erst nach 22 Jahren an der Hochschule 1984 zum Professor ernannt wurde, dass er erst fünf Jahre, nachdem ihn die Sektion Musik vorgeschlagen hatte, 1990 in die Akademie der Künste aufgenommen wurde, dass er auf den zentralen Musiktagen der DDR (Biennale und DDR-Musiktage) kaum namentlich zu finden war, obwohl er nach den offiziellen Konzertstatistiken des VKM zu den meistgespieltesten Künstlern der DDR gehörte, und dass er im Vergleich zu anderen Künstlern aus dem System der Ehrungen und Preisvergaben weitestgehend ausgeschlossen blieb³⁶³ – all das kann Zufall sein, aber ist in der Summe wohl als staatliche Repression zu deuten. Trotz alledem sah sich Thiele nie in einer Opferrolle gegenüber dem DDR-Regime. Dies betonte er mehrmals in den geführten Interviews.³⁶⁴

Zentral ist festzuhalten, dass der Machtapparat der DDR vor allem Presse, Funk und Fernsehen massiv steuerte bzw. zur Selbstzensur zwang, die Bühnen der DDR aber aufgrund des abstrakten Charakters der Kunst wesentlich schwerer zu kontrollieren waren. Andererseits wahrte die DDR öffentlich den Schein der Rechtsstaatlichkeit, indem sie mit der Teilnahme an den KSZE-Folgekonferenzen (Stockholm 1984, Madrid 1985) sich wiederholt der Schlussakte von Helsinki und den Menschenrechten verpflichtete. Die Totalisierungsbemühungen wurden so geschwächt, was sicherlich nicht ohne Auswirkungen auch auf das Kunstschaffen blieb.

³⁶² vgl. Backes (2011), S. 151.

³⁶³ Seine erste Auszeichnung war 1979 eine städtische: Der Kunstpreis der Stadt Leipzig. Seine einzig nationale erhielt er 1983 mit dem Kunstpreis der DDR.

³⁶⁴ vgl. Thiele (2017b), S. 9.

Nur am Rande sei erwähnt, dass durch eine zwanghafte wirtschaftliche Zusammenarbeit und durch andere Maßnahmen Devisengeschäfte getätigt wurden, die eine Grundversorgung sicherten, ohne welche die DDR schon Jahre eher zusammengebrochen wäre. Das hatte auch Auswirkungen auf die Politik der DDR. In Hinblick auf die Forschungsfrage dieser Arbeit müsste noch umfänglich auf weitere politische Veränderungen eingegangen werden, die sich mit der Unterzeichnung der KSZE-Schlussakte, mit der Ernennung des Polen Zbigniew Brzeziński zum Berater von US-Präsident Carter (1976), mit Beginn der Solidarność-Bewegung (1976), mit Ausbildung der Charta 77 in der Tschechoslowakei (1977), mit der Wahl Johannes Paul II zum Papst der römisch-katholischen Kirche (1978) und nicht zuletzt mit der Machtübernahme durch Gorbatschow (1985) ergaben.

Auch wenn eine außenpolitische Liberalisierung nicht zwangsläufig zur innenpolitischen Entspannung führte – oft war auch das Gegenteil der Fall, wie an den Folgen der Biermann-Ausbürgerung 1976 zu sehen ist –, so bleibt festzuhalten, dass von diesen in Wechselwirkung verknüpften und sich gegenseitig bedingenden Ereignissen auch das innenpolitische Klima in der DDR und somit auch die Musikszene in Leipzig beeinflusst wurde. Wie schon im Kapitel zu Leipzig beschrieben (siehe 4.5), war die Stadt von einem vergleichsweise liberalen Geist geprägt, der sich vor allem in den 80er Jahren immer mehr in der städtischen Gesellschaft verwurzelte. Es bildete sich in Leipzig – nicht nur in dieser Stadt, aber besonders hier – eine Art ‚Gegenöffentlichkeit‘ heraus, auf die sich Backes‘ am Beispiel Ungarns geprägter Begriff der „Schattengesellschaft“ übertragen lässt, die „stark privatisiert“ und „eher kulturell als politisch orientiert“ war.³⁶⁵ In den geführten Interviews wurde deutlich, dass am stärksten Schenker, aber auch Thiele und Treibmann in gewisser Weise Teil dieser „Schattengesellschaft“ waren, wenn auch nicht immer real existent, dann zumindest von der inneren Haltung her. Wo genau und in welcher Weise dies geschah, ist Aufgabe des folgenden und vorletzten Kapitels dieser Arbeit, bevor im Fazit mit der Beantwortung der Forschungsfrage alle Erkenntnisse zusammengeführt werden.

³⁶⁵ Backes (2011), S. 151ff.

7.5 Die mittlere Generation zwischen Opposition und Opportunismus

7.5.1 Friedrich Schenker

„Schenker's fundamental credo has always been resistance: resistance against bigotry, against monopolisation, against degeneration and incrustation“³⁶⁶.

So fasst Steffen Schleiermacher und in ähnlicher Form alle Gesprächspartner das Wirken Friedrich Schenkers zusammen. All diese Protesthaltungen Schenkers und auch die Haltung Leipzigs werden wohl am deutlichsten in einer Episode, die Gerhard Müller, freischaffender Maler aus Leipzig, in dem Buch *Landschaften für Schenker* schildert.³⁶⁷ Als 1978 die US-Regierung mit dem Bau der Neutronenbombe eine neue Runde des Wettrüstens einleitete, entwarf Schenker das Proteststück *Missa Nigra*. Die Absicht fand die Billigung der Behörden, bis diese bemerkten, dass Schenker nicht nur die amerikanischen Bomben ablehnte, sondern Kriege und Wettrüsten überhaupt für wahnwitzig hielt. Auch das musikalische Establishment lief Sturm gegen das Stück. Es wurde abgesetzt. Daraufhin gingen Musiker vom RSO und Gewandhausorchester zur SED-Kreisleitung und fragten, ob nun die Kritik an Imperialismus und Krieg verboten sei. Der Sekretär holte die Verfassung der DDR hervor, fand den entsprechenden Absatz nicht und hob das Verbot wieder auf.³⁶⁸ Die Messe fand statt.

Nicht immer war Schenkers Musik so sehr auf Provokation ausgelegt. Noch 1971 erhielt er den *Carl-Maria-von-Weber-Preis* für sein *Konzert für Fagott und Streichorchester* und erfuhr damit als Künstler im Sozialismus Anerkennung. Dies änderte sich schon ein Jahr später, als hart diskutiert wurde, ob Schenker in den VKM Bezirksverband Leipzig aufgenommen werden soll.³⁶⁹ Dieser Kurswechsel hängt eng mit der Debatte um das *Stück für Virtuosen*, die Gründung der *Gruppe Neue Musik „Hanns Eisler“* sowie der vermuteten ‚konterrevolutionären Gruppenbildung‘ an der AdK in Berlin zusammen. Unter ehemaligen und aktuellen Meister-

³⁶⁶ Schleiermacher (2014), S. 6.

³⁶⁷ vgl. Amzoll (2003).

³⁶⁸ Müller (2003), S. 73.

³⁶⁹ vgl. Sporn (2007), S. 177.

schülern, so glaubten Vertreter des VKM der DDR und der Abteilung Kultur beim ZK der SED, habe sich an der Akademie eine vermeintlich „feindliche“ Gruppierung gebildet, zu welcher Goldmann, Bredemeyer und Medek als zentrale Figuren gehörten. Ihre Werke und später auch die von Paul-Heinz Dittrich und Friedrich Schenker wurden nicht nur stilistisch, sondern auch gesellschaftspolitisch diskutiert. Die Frage dabei war immer, welche Positionen der Künstler im DDR-Musikleben innehatte.³⁷⁰ So interessierte sich spätestens mit der Ankündigung Dessaus, er werde Schenker als Meisterschüler aufnehmen, auch das MfS für Schenker.

Schenker war von den drei Komponisten der ‚am quersten‘ stehende, da er unnachgiebig auf den politischen Impulsen, Ansprüchen und Zielen des Komponierens beharrte. In den Darstellungen wurde deutlich, dass seine Regulative vor allem Expressivität, Komplexität, Darstellung der realen Welt sowie Appell waren.³⁷¹ Während der Staat die Künstler notorisch animierte, seine vorgeblich sozialistischen Errungenschaften zu würdigen, thematisierte Schenker von Beginn an die widersprüchlichen Realitäten. In zahllosen Stücken symbolisierte und dokumentierte er den Verfall der linken Ideale und die moralischen Widersprüche des Kommunismus zur sozialistischen Wirklichkeit. Schenker war Kommunist, er glaubte an dessen Idee. Gerade deshalb provozierte er und wollte das Publikum wachrütteln, um diese Idee zu retten. Dafür schuf er sich in Leipzig die nötigen Freiräume. Wie Heidrun Schenker schilderte, schien hier für Schenker alles neu, viel freier als in Berlin und alles erreichbar. Dies ging nicht ohne große persönliche Selbstsicherheit und einen starken Glauben an das Gute.³⁷² Beides hatte er und verband dies mit seiner Überzeugung, dass ein Leben ohne Musik ein falsches sei. Und „was er von der Welt erfuhr, ob richtig oder falsch, das setzte er in dieselbe. Dieses Amalgam von philosophisch-musikalischem Diskurs, brilliantem Geschrei und schaumbe-flügelter Heiterkeit“ erlebte Schenker in Leipzig.³⁷³ Das Publikum vernahm seine Botschaft, folgte ihm aber, obwohl es grundsätzlich der zeitgenössischen Musik sehr offen gegenüber stand, nur widerwillig und stieß nicht nur einmal an seine Grenzen.³⁷⁴ Dies wurde durch die

³⁷⁰ vgl. Ebd., 88.

³⁷¹ vgl. Schneider (1979), S. 255.

³⁷² Schenker (2017).

³⁷³ Ebd., 72.

³⁷⁴ vgl. Kuschmitz (2003), S. 86.

Rezensionen zur King-Sinfonie ausführlich belegt. Durch die Betrachtung weiterer Dokumente des VKM im Sächsischen Staatsarchiv wird deutlich, wie Schenker mit dieser Resonanz umging:

„Sicher haben Sie es nicht richtig gehört. [...] Meine Sinfonie soll erschrecken. [...] Und außerdem interessiert es mich überhaupt nicht, was die Presse und der Hörer sagt oder denkt“³⁷⁵.

Ihn interessierte es auch nicht, was Parteifunktionäre sagten. Als die Abschlusskadenz seiner Flötensinfonie mit den Worten „sie versöhne nicht“ kritisiert wurde, antwortete Schenker: „Wer will versöhnen?“ Auf die Frage, was denn dann die „Aussage ist, bot er als Antwort Resignation an“³⁷⁶. Wie hier beispielhaft zu sehen ist, reagierte Schenker vor allem in dialektischen Aussagen auf die ästhetische Doktrin und hielt unnachgiebig an der Idee fest, dass Kunst sich immer wieder an der Realität prüfen muss und daraus eine gesellschaftliche Konsequenz zu ziehen habe. Nach seinem Denken verlangte das auch der Staat von ihm, in dem er aufwuchs und gegen „unendliche Widerstände ankämpfen musste“³⁷⁷. Dies ist aber nur die halbe Wahrheit. Auch Schenkers musikalische und politische Haltung wurde protektioniert, sie bedurfte eines System der Abhängigkeiten und Loyalitäten. Namentlich sind hier vor allem Paul Dessau und auch Herbert Kegel zu nennen, die sich sehr für Schenker einsetzten und ihm viele Aufführungen ermöglichten:

„Es scheint, dass Kollege Schenker einsieht, dass er so wie in der Electrization nicht mehr komponieren kann. Die Kollegen haben ihm ganz offen ihre Meinung zu seinem Werk [...] gesagt [...] Aber solange Herbert Kegel diese Kompositionen immer wieder im Spielplan hat, wird sich wenig ändern“³⁷⁸.

Durch Herbert Kegel und dem RSO befand sich Schenker in einem elitär und künstlerisch geprägten ‚Schutzraum‘, der ihm Vieles erleichterte und überhaupt die finanzielle wie gei-

³⁷⁵ SAdK, Archiv VKM, Nr. 384, 30.10.1975; eingesehen im SächStAL.

³⁷⁶ SächsStAL, VKM, BV Karl-Marx-Stadt, Nr. 1982, 8.4.1978.

³⁷⁷ Rienäcker (2003), S. 34.

³⁷⁸ SächsStAL, VKM BV Leipzig, Nr. 38, 13.11.1975.

stige Kapazität einräumte, sich mit den Problemen der Welt künstlerisch und intellektuell auseinander zu setzen. Im Urteil Schenker elitäre und realitätsferne Opposition zu unterstellen, ginge zu weit. Aber vielleicht gehört zu jeder Form von politischer Kunst eine gewisse Erhabenheit und Autonomie im Denken, die sich abgrenzt, abhebt und sich in einer gewissen Trotzigkeit ihrer eigenen Prinzipien ergibt.

7.5.2 Karl Ottomar Treibmann

Karl Ottomar Treibmann war ein bedeutender zeitgenössischer Komponist Leipzigs. Dies wurde in allen für diese Arbeit geführten Gesprächen deutlich. Überall wurde zudem darauf hingewiesen, dass Treibmann ein Mann der Partei war. In der Art und Weise des Gesagten und vor allem der kontextuellen Einbettung in den Gesprächen wurden diese beiden Aussagen – die Würdigung des kompositorischen Schaffens und die Parteizugehörigkeit –, die vom Gehalt her nicht im gleichen Wertesystem gemessen werden können, verknüpft und so eine scheinbare Degradierung der künstlerischen Leistung vorgenommen. Nach den Erkenntnissen dieser Arbeit ist diese nicht gerechtfertigt. Wie in den Betrachtungen zur Chorsinfonie *Der Frieden* deutlich wurde, für die sich im Übrigen Max Pommer immer wieder stark machte³⁷⁹, war Treibmanns Musik von dialektischen Ansätzen geprägt, die im Hörer Denkprozesse befördern wollten. Treibmann verstand seine Kompositionen als eine vitale Lebensäußerung, die vor allem durch den Aufgriff von Emotionen berühren sollte, die er als Folge der Berührung mit der Realität begriff. Daraus ergab sich auch seine grundlegende Intention im kompositorischen Schaffen, die über das Musikalische hinausweist:

*„Und wenn sich somit emotional komponierte Musik als unbequem erweist, so will sie gerade dadurch die Aufmerksamkeit des Hörers steigern, sucht sie gerade dadurch die schwierige Übereinkunft und das nachhaltige Erlebnis.“*³⁸⁰

³⁷⁹ Protokolle der Sektion Kultur der KMU Leipzig, vom 18.4.1983 und 02.04.1983.

³⁸⁰ Liedtke (2004), S. 5.

Um die Musik nun in einer politisch-gesellschaftlichen Dimension zu bewerten, muss aber immer mitgedacht werden, dass Treibmann nicht nur Komponist, sondern eben auch Angestellter an einer sozialistischen Universität war. Davon ging natürlich auch eine ideologische Einflussnahme aus. Ulrike Liedtke veranschaulicht dies anhand des Lehrmaterials des Volksbildungsministeriums der DDR, welches speziell zur Ausbildung von Diplomlehrern ausgegeben wurde. Im Arbeitsmaterial zur Musikästhetik von 1975 wurden im Kapitel zu „Grundfragen des Sozialistischen Realismus in der Musik“ konkrete Anweisungen gegeben, wie sich dieser im Schaffen zu zeigen habe.³⁸¹ Auch wenn Treibmann davon direkt betroffen war, ließ er seine Kompositionen hiervon aber nicht bestimmen. Er versuchte einen Spagat, der Künstlern in der DDR nicht fremd zu sein schien. So gehörten zu Treibmanns engeren Bekannten eine Reihe von Künstlern wie der Grafiker Wolfgang Mattheuer, der Schriftsteller Volker Braun oder der Maler Alfred Traugott. All diese waren kritische Köpfe in der DDR. Treibmann widmete jedem von ihnen ein Werk, was seiner Anerkennung Ausdruck verlieh. Wie er im Gespräch mit Marek Dippold bekannte, haben sie im engeren Freundeskreis sehr intensiv über die politische Situation diskutiert.³⁸² In der Nachsicht könnten alle Genannten als Vertreter des „Dritten Weges“ bezeichnet werden: Gerade weil sie sich mit der DDR identifizierten und an die gesellschaftliche Idee des Sozialismus glaubten, forderten sie Reformen von innen heraus, wodurch Missstände beseitigt und die Macht der SED eingeschränkt werden sollte.³⁸³ Ist dies nun oppositionell, angepasst oder opportunistisch?

Hier hilft ein nochmaliger Blick auf den Festakt am 2.12.1984. Wie in den Rezensionen deutlich wurde, saßen Diplomaten, ausländische Gäste, Funktionäre und Würdenträger im Publikum und feierten in großem Stil die 575-Jahrfeier der Universität Leipzig. Treibmann provozierte dennoch unverblümt und trieb so „manchem Offiziellen kalten Schweiß auf die Stirn“³⁸⁴. Wie sehr diese Musik als Affront aufgefasst werden musste, lässt sich nachvollziehen, wenn sie im Kontrast zur Rede vom Rektor der KMU Leipzig, Dr. Lothar Rathemann, gestellt wird. Das 14-seitige Manuskript strotzt vor Wendungen des Marxismus-Leninismus,

³⁸¹ vgl. Ebd., 26.

³⁸² vgl. Dippold (2014), S. 11.

³⁸³ vgl. Ebd., 12.

³⁸⁴ Sramek, zit. nach Ebd.

beschwört den Geist des Sozialismus und fordert konkret den „parteilichen Standpunkt jedes kunstschaftenden Mitgliedes der Gesellschaft“ ein.³⁸⁵ Dabei wurde erwartet, dass sich Treibmanns Sinfonie in die kommunistische Friedenspolitik fügte und ein scharfes Schwert der entsprechenden Propaganda darstelle. Treibmann und besonders der Textdichter Volker Braun hinterfragen dies auf der einen Seite subtil, aber dennoch konsequent, wenn sie das Wort Frieden und bekannte Arbeiterkampflieder im Gebrauch einer kaputten Schallplatte entzaubern. So verfolgte Treibmann musikalisch in erster Linie keinen dritten Weg, sondern seinen eigenen, der von Individualität und kompositorischer Vielfalt geprägt war. Dieser Weg war zwar auch politisch, doch saß er zwangsläufig mehr als Schenker ‚zwischen den Stühlen‘ und verflochte deshalb nicht agitatorisch und provozierend, sondern hintergründig und subtil die musikalische Aussage mit seinem politischen und gesellschaftlichen Standpunkt.

7.5.3 Siegfried Thiele

Thieles musikalisches Handeln und politisches Denken kumuliert in der Institution der Hochschule für Musik in Leipzig. Hier drängt sich zunächst die Parallele zu Treibmann auf: Obwohl beide Angestellte an einer sozialistischen Bildungseinrichtung waren, ist aus der Betrachtung der Künstlerpersönlichkeiten der Eindruck hängen geblieben, dass sich Thiele weniger als Treibmann einem Spagat zwischen eigener und offizieller Haltung hingeben musste. Kurioserweise verläuft die Konfliktlinie demnach nicht zwischen Staat und politischer Haltung, sondern zwischen Staat und musikalischer Aussage. Dies ist zumindest eine Tendenz, die an dem Vergleich von der *Chorsinfonie* und den *Gesängen an die Sonne* begründet werden kann, jedoch nicht ohne Umschweife auf das künstlerisch-politische Profil Rückschlüsse erlaubt. Denn zum einen ist unbedingt die Rolle von Masur zu nennen. Obwohl er wusste, dass Thiele den bei solchen Anlässen gewünschten Ausdruck systemtreuer Affirmation nicht bestätigen würde, setzte er sich für ihn ein und sorgte dafür, dass im Sommer 1978 der Auftrag für den Staatsakt an ihn vergeben wurde. Namhafte Unterstützer und die richtigen

³⁸⁵ vgl. Rathemann (1984), S. 4ff.

Kontakte konnten in der DDR mehr wert sein als viel Geld.³⁸⁶ Darüber hinaus wäre es verkürzt zu sagen, Thiele eckte nur durch seine Musik an, nicht aber durch seine politische Haltung. Genauso wenig war aber auch Treibmann politisch kein Mitläufer, wie schon herausgearbeitet wurde. Letztlich ist auch zwischen der Anstellung an einer Hochschule bzw. Universität zu unterscheiden. Nach dem Fall von Eberhard Klemm (siehe 4.5), der Thiele persönlich sehr berührte, kann aber zumindest vermutet werden, dass an der Universität mehr die Partei herrschte als die Professuren. Für die ausführliche Betrachtung fehlt hier der Raum. Hinzugefügt werden sollen aber die Worte Thieles, der diesen Eindruck unterstreicht. An den Hochschulen ging es demnach etwas „schlampiger“ zu als an den Universitäten. Es entstanden kleine „Zwischenwelten“³⁸⁷, in denen es sich leben ließ: „Es war nicht immer angenehm, aber es war auch nicht so, als ob man gleich verhaftet wurde.“³⁸⁸ So nahm er die Musikhochschule in Leipzig vor allem als Insel war, in welcher man die Musiker gewähren ließ.

Dies bedeutete aber nicht die Abwesenheit des Staates, wie anhand der Akten des MfS gezeigt worden war (siehe 4.5). Genauso gab es eine Reihe von politischen Veranstaltungen, die Thiele versuchte zu umgehen. Dem Parteilehrjahr entzog er sich, den Weiterbildungsveranstaltungen am Montagnachmittag ebenso. Zum Beispiel artikuliert er sich auf seine eigene Weise: Auf die Frage „Was sagen Sie denn dazu, Kollege Thiele?“ antwortete er trocken: „Ich sage gar nichts dazu und wenn ich was sagen möchte, hebe ich die Hand.“ Auch wenn Thiele nicht „mit geducktem Buckel“ agierte, so kann aus diesem Ausspruch auch keine selbstbezogene Sorglosigkeit abgeleitet werden. Er haderte oft mit seinem beruflichen Dasein. Einerseits habe er gern unterrichtet, andererseits war dies mit Versuchen der Einengung verbunden, was ihn bedrückte. In seiner eigenen Person äußerte sich dies vordergründig nicht durch eine gesellschaftliche oder politische Positionierung, sondern drückte sich zunächst in seinem Verhalten zur Umwelt und einem kritischen Denken aus. Ursprung ist wie so oft seine pädagogisch-didaktische Sicht der Dinge: „Wenn man etwas lehren will, muss man

³⁸⁶ Diese Meinung ist keiner direkten Quelle entnommen, spiegelt aber die Erfahrung meines Vaters und anderen Zeitzeugen wider, die anschaulich die Notwendigkeit von persönlichen Kontakten zur Erreichung von individuellen Zielen wie Hausbau etc. beschrieben.

³⁸⁷ Wenn nicht auf das Gegenteil hingewiesen, liegen als Quelle die geführten Interviews zugrunde.

³⁸⁸ Heyne (2011), S. 51.

es vorher genau verstanden und erkannt haben.“ Dabei bildeten sich Eigenschaften aus, die ihn nicht nur zur fachlichen, sondern auch gesellschaftspolitischen Klarsicht befähigten. Dem im Wege steht aber eine bedächtige Betulichkeit, die im wiederholenden Lehrprozess entstehen kann und zu absolutem und dogmatischem Denken verleitet. Ebenso werden spontane Impulse durch Abwägung und Befangenheit ersetzt, so Thiele. Folglich war er in einer Art geistigen Dialektik gefangen, die sich in der Außenwahrnehmung auch in seiner Musik offenbarte. So äußert Rainer Kunad im Fragespiegel der *Hauptkommission Ernste Musik* in Bezug auf die *Introduction und Toccata* (1969), dass der festlich-bewegte Grundgestus zwar der gestellten Aufgabe entspreche, jedoch „scheint mir eine gewisse akademisch-klassizistische Haltung der vollen Entfaltung Thieles im Wege zu stehen“³⁸⁹.

Im Vergleich zu Schenker sah Thiele in der Beobachtung und Feststellung der gesellschaftlichen und politischen Missstände nicht die Pflicht zur Provokation verankert. Doch kann daraus nicht direkt auf eine politische Haltung geschlussfolgert werden bzw. die Abwesenheit einer oppositionellen. Nicht nur im Totalitarismus gibt es verschiedene Wege der Verwirklichung von Opposition und vor allem ist Opposition im Totalitarismus mehr als öffentliche Provokation. Zugespitzt hieße dies: Wenn Schenkers Haltung Widerspruch und Konfrontation war, dann war Thieles Haltung Bejahung! Wie auch in den *Gesängen an die Sonne* herausgearbeitet wurde, spielt im gesamten Denken, so auch im genannten Imperativ Thieles anthroposophische und christliche Weltsicht eine bedeutende Rolle. Dieses christliche Moment verkörpert er mit modalen und aleatorischen Mitteln, berief sich aber vor allem auf die traditionellen Wurzeln seiner Musik. Trotzdem oder gerade deswegen zeigt diese den zeitlosen Eigenwert seiner Ideen, der auf immer neue Weise im Spannungsfeld zwischen Traditionellem und Avantgardistischem zu verorten ist. Ihn dabei in einem musikästhetischen und politischen Raum zu verorten, bleibt diffus. Er selbst sah sich wohl eher in einer oppositionellen Grundhaltung, wollte sich aber trotzdem nicht einer avantgardistischen Klangsprache bedienen.

Immer mehr wird nach Karl Ottomar Treibmann nun auch hier bei Siegfried Thiele deutlich, wie wenig tragend das Begriffskonstrukt oppositionell und opportunistisch ist. Vielmehr

³⁸⁹ SächsStAL, KVM BV Leipzig, Sektion Ernste Musik, August 1969.

muss ein Spannungsfeld zwischen beiden Begriffen aufgefächert werden, welches nicht nur auf eine politische Opposition ausgerichtet sein darf. So war Thiele nie bestrebt, die politische Haltung zum Kern seines kompositorischen Schaffens werden zu lassen. Dies bestätigen auch die Ausführungen von Christine Sporn, die in seinem Schaffen „kaum eine Größe findet, die unmittelbar auf die Verhältnisse in der DDR beziehbar wäre.“³⁹⁰ Er wollte Unpolitisches wie Politisches nie dramatisieren bzw. hervorkehren. Eine Profilierung in dieser Richtung, wie sie bei Schenker hervortrat, lag ihm fern. Trotzdem wurde er politisch vereinnahmt, wie in den Rezensionen zu den *Gesängen* zu sehen ist. Ihm war bewusst, dass auch die Haltung „Ich bin unpolitisch“ im Totalitarismus eine oppositionelle Haltung sein kann, sogar eine sehr deutliche. Passivität und Aktivität verschwammen. Thiele wurde in der DDR wie jeder fre denkende Mensch mit dem politischen System konfrontiert und konfrontierte zugleich. So musste er den Kulturfunktionären neben seiner kompositionsästhetischen Unangepasstheit als überzeugter Christ und Anthroposoph vor allem in weltanschaulicher Hinsicht suspekt sein. Er war vielleicht weniger politischer Opponent als vielmehr ein humanistischer, der seine Ideen konsequent am eigenen Wertekompass ausrichtete, musikalisch umsetzte und öffentlich vertrat. Nicht mehr, aber dies kann schon eine ganze Menge sein.

³⁹⁰ Sporn (2007), S. 83.

8 Fazit

Die mit der Arbeit gestellte Aufgabe wurde in ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit unterschätzt. Auch wenn bestmöglicher Rechercheaufwand betrieben wurde, bleibt das Gefühl zurück, nicht alles betrachtet und gesagt zu haben, um dem Sachverhalt in seinem Umfang und seiner Bedeutsamkeit gerecht werden zu können. In dem Bestreben, das Thema so wenig wie möglich zu verabsolutieren und dabei so viel wie nötig zu differenzieren, bleibt die unvoreingenommene Abhandlung ein Balanceakt, was insbesondere bezüglich der nachfolgenden Ausführungen gilt.

8.1 Beantwortung der Hypothesen und Forschungsfrage

Die einleitend aufgestellten Hypothesen sind wie folgt zu beantworten:

- *H1: Der Formalismusbeschluss war die zentrale Verordnung, an welcher sich die musikästhetische Ausrichtung im Sozialismus festmachte.*
- A1: Der Formalismusbeschluss fixiert für die musikästhetische Ausrichtung den ideologischen Kern, legt aber keine musikalischen Inhalte fest.
- *H2: Der Sozialistische Realismus wurde durch den Formalismusbeschluss zum stilprägenden Merkmal erklärt und bestimmte das kompositorische Schaffen in den nachfolgenden Jahrzehnten.*
- A2: Der Sozialistische Realismus wurde schon in den 30er Jahren zur bestimmenden musikästhetischen Doktrin. Der Formalismusbeschluss ist in der Folge eine von vielen Zäsuren in der Realismus-Debatte. Inwiefern dieser besondere Bedeutung zukommt, war nicht Inhalt der hier gestellten Aufgabe. Dieses wäre ein mögliches Forschungsfeld für weitere Publikationen zu diesem Thema. Jedoch ist festzuhalten, dass das kompositorische Schaffen maximal in den 50er Jahren von der Doktrin bestimmt wurde, darüber hinaus aber nur noch in der ideologischen Wirkung fortbestand.

- *H3: Das kulturelle Leben in Leipzig zeichnet sich besonders durch ihre Verankerung in der institutionsgebundenen Tradition aus.*
- *A3: Das kulturelle Leben in Leipzig zeichnete sich durch seine Vielfalt aus und vereint in verschiedensten Institutionen eine kulturelle Bandbreite, die von der Tradition bis zur Neuen Musik reicht.*
- *H4: Die Komponisten der ‚Mittleren Generation‘ sind von dem Sozialistischen Realismus geprägt, entwickeln darin aber ihren eigenen kompositorischen Stil.*
- *A4: Die Komponisten der Mittleren Generation sind vom Stilpluralismus und dem Totalitarismus geprägt und entwickeln in diesem Spannungsfeld ihren eigenen kompositorischen Stil.*
- *H5: Das Komponieren in der DDR erforderte eine politische Haltung, die in der Mittleren Generation im dialektischen Spannungsfeld zwischen Opposition und Opportunismus zu verorten ist.*
- *A5: Genau so war es.*

Die Forschungsfrage wurde einleitend wie folgt aufgestellt: *Inwiefern führte der Formalismusbeschlusses in seinen Auswirkungen zu einer politischen Positionierung im kompositorischen Schaffen der mittleren Generation in Leipzig?*

Antwort: Der Formalismusbeschluss war für die *Mittlere Generation* in Leipzig nicht von Bedeutung. Auch die musikästhetische Umsetzung im Sozialistischen Realismus beeinflusste die hier näher untersuchten Komponisten nicht. Allerdings wirkte der Formalismusbeschluss in seinem stalinistischen Entstehungshintergrund im institutionalisierten Totalitarismus des DDR-Regimes nach.

8.2 Schlusswort

Mit der Betrachtung des kompositorischen Schaffens von Siegfried Thiele, Karl Ottomar Treibmann und Friedrich Schenker wurden in Bezug auf das Thema der Arbeit drei unterschiedliche Ansätze transparent gemacht: Schenker stand am deutlichsten in Opposition zum Staat, obwohl anzunehmen ist, dass seine kommunistischen Ideale nah an den sozialistischen

waren. Wie darüber hinaus aber auch deutlich wurde, ist eine politische Haltung vor allem eine Sache der Wahrnehmung. Und hier polarisierte Schenker mehr als seine Kollegen. Aber auch Treibmann war trotz seiner Parteizugehörigkeit und Anstellung an der KMU Leipzig erstaunlich nachdrücklich bei der Umsetzung seiner individuellen Kompositionen, die an die Emotionen durch die Thematisierung der sozialistischen Lebensrealitäten appellierte. Da er genauso wie Schenker von der kommunistischen Idee überzeugt war, wurde er dann zum Oppositionellen, als Anspruch und Wirklichkeit nicht mehr zusammenpassten. Beide komponierten deutlich avantgardistisch, Schenker provokant, Treibmann hintergründiger. Thiele dagegen ist nicht als Avantgardist zu bezeichnen und ließ vor allem Vertrautes in seiner Musik durchscheinen. Trotzdem sah auch er sich in einer anthroposophischen und christlichen Grundhaltung in einer Opposition zum Staat bzw. nahm sich vor allem in dieser wahr. Damit verbunden wird nun erst durch die Betrachtung aller drei Komponisten ein Chiasmus auffällig, der die musikästhetische Ideologie der DDR entblößt: Bei Schenker und Treibmann paart sich Avantgardismus mit einer atheistischen und kommunistischen Grundhaltung, Thiele dagegen erfüllt relativ stark die Forderung nach Vertrautem, bekennt sich aber zur christlichen Religion. Dieser Synkretismus wird zum Problem des Sozialistischen Realismus, der Komponisten – und auch zum Problem der hier vorliegenden Arbeit. Zu keinem Zeitpunkt war eine Ideologie aus der Partitur ablesbar. Es fehlte nicht nur an konkreten Kriterien der musikalischen Umsetzung. Es fehlte vor allem an einer geschlossenen Theorie und damit auch an einem etablierten System der Sanktionierung, was für die Komponisten der DDR zu einer Individualisierung in ihrem Schaffen führte – mehr als bei ihren westdeutschen Kollegen. Die entstandene systemkritische Musik unterlag immer einer Gradwanderung zwischen Verweigerung und Arrangement. Die Komponisten agierten in einem Geflecht von akzeptierten Kompromissen, in welchem das Realismus-Konzept erst flexibel umgedeutet und dann unbedeutend wurde. In den 80er Jahren fand sich die Neue Musik allmählich im Zustand des Etablierten, sie wurde zumindest in Leipzig gewissermaßen normal und verlor ihre politische Sprengkraft.

So unterschiedlich die drei Komponisten auch sein mögen: Sie verbindet und eint die Verankerung im totalitären System als Rahmen ihres kompositorischen Schaffens, der Wille zur ungeschönten Reflexion der Gegenwart, der Anspruch auf Individualität sowie die Unabhän-

gigkeit ihrer schöpferischen Ideen. Darüber hinaus waren alle Komponisten, wenn auch in unterschiedlicher Deutlichkeit, auf die Förderung von einflussreichen Personen im städtischen Kulturleben angewiesen. Auch hier ist im Besonderen auf die Rolle von Masur hinzuweisen. Er setzte sich für Künstler ein, die in der DDR als systemkritisch angesehen waren, und musste dafür systemkonform agieren. So wird schon in der Person Masurs deutlich, was auch für die drei Komponisten gilt: Um Opposition real existent werden zu lassen, bedarf es Opportunismus. Thiele, Schenker und Treibmann lassen sich nur im gesellschaftspolitischen Spannungsfeld verorten, wenn dies in seiner Dialektik verstanden wird. Eine Aufteilung der beiden Begriffe entsprechend einer antagonistischen als auch kontinuierlichen Auslegung ist obsolet, da sich beide nicht nur in einer Gesellschaft, sondern im Kunstschaffenden selbst vereinen und zu einer individuellen Ausprägung und Haltung im Totalitarismus führen. Wenn künstlerisches Schaffen dabei auf das Erkennen und Produzieren dialektischer Widersprüche gerichtet ist, dann muss Kunst im Totalitarismus immer auch oppositionell sein. Kunst ist im Totalitarismus nicht nur ein Mittel des Ausdrucks, um die Opposition auf die Bühne zu bringen, sondern sie ist Gehalt und Triebfeder des gesellschaftlichen Fortschritts, der dem Nicht-sagbaren eine Gestalt gibt und so beim Hörer auf eine Reflexion der Lebensverhältnisse abzielt und ihn zum Denken auffordert. Dies beabsichtigten alle drei Komponisten in ihrer eigenen Weise.

9 Quellen- und Literaturverzeichnis

9.1 Literatur

- Agde, Günter (Hg.) (2000):** Kahlschlag: das 11. Plenum des ZK der SED 1965: Studien und Dokumente, Berlin, 2., Aufl.
- Amzoll, Stefan (2003):** Landschaften für Schenker, Berlin.
- Arendt, Hannah (1995):** Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, München Zürich, 4. Auflage.
- Asaf'ev, Boris Vladimirovič (1976):** Die musikalische Form als Prozess / Boris Assafjew. Hrsg. von Dieter Lehmann u. Eberhard Lippold. [Übers. aus d. Russ. von Ernst Kuhn], Berlin, 1. Aufl.
- Backes, Uwe (2011):** Strukturwandel realsozialistischer Autokratien, in: Clemens Vollnhals (Hg.): *Jahre des Umbruchs: friedliche Revolution in der DDR und Transition in Ostmitteleuropa* (=Schriften des Hannah-Arendt-Instituts für Totalitarismusforschung Bd. 43), Göttingen, S. 141–158.
- Becker, Maximilian (2013):** Sowjetische Literatur und deutsche Klassiker im Dienst der Politik Stalins. Aspekte der Kulturpolitik der sowjetischen Besatzungsmacht in der SBZ / DDR 1945–1953, in: *Forum für osteuropäische Ideen -und Zeitgeschichte* (= 13), S. 145–166, <https://www.degruyter.com/view/j/frm.2009.13.issue-2/frm.2009.13.2.145/frm.2009.13.2.145.xml>, Zugriff: 16.02.2017.
- Belkies, Gerd (1976):** Über das Wirklichkeitsverhältnis von Friedrich Schenker und Georg Katzer (dargestellt anhand ihres Instrumentalschaffens), Berlin.
- Berger, Karl (1963):** Die Funktionsbestimmung der Musik in der Sowjetideologie (= *Philosophische und soziologische Veröffentlichungen Bd. 4*), Berlin Wiesbaden.
- Berger, Manfred (Hg.) (1978):** Realismus, sozialistischer, Berlin, 2. Aufl.
- Boehmer, Konrad (2015):** Totalitarismus nach innen, in: Ulrich Blomann (Hg.): *Kultur und Musik nach 1945: Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges ; Kongressbericht Hambacher Schloss, 11.–12. März 2013*, Saarbrücken, 1. Aufl, S. 60–72.
- Böhm, Claudius (1995):** Kurt Masur, Gewandhauskapellmeister seit 1970 – eine Dokumentation über 25 Jahre, Leipzig.

- Braun, Matthias (2007):** Kulturinsel und Machtinstrument : die Akademie der Künste, die Partei und die Staatssicherheit, Göttingen.
- Brockhaus, Heinz Alfred (1971):** Probleme der Realismustheorie, in: Konrad Niemann / Heinz Alfred Brockhaus (Hgg.): *Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik* (= 2), Berlin, S. 24–76.
- Burgmeister, Klaus / Stroff, Barbara (1989):** Leipziger Komponisten. Friedrich Schenker, Leipzig.
- Bussmann, Hadumod / Gerstner-Link, Claudia (2002):** Lexikon der Sprachwissenschaft, Stuttgart, 3., aktualisierte und erw. Aufl.
- Christ, Thomas (1999):** Der sozialistische Realismus: Betrachtungen zum sozialistischen Realismus in der Sowjetzeit, Basel.
- Dahlke, Sandra (2010):** Individuum und Herrschaft im Stalinismus: Emel'jan Jaroslavskij (1878–1943) (= Bd. 29), München.
- Dahlmann, Dittmar (2007):** „Chaos statt Musik.“ Politik und Musik in der Sowjetunion von den 1920er bis zu den 1970er Jahren, in: Hartmut Hein / Wolfram Steinbeck (Hgg.): *Schostakowitsch und die Symphonie: Referate des Bonner Symposions 2004* (= *Bonner Schriften zur Musikwissenschaft* Bd. 7), Frankfurt, M. Berlin Bern Bruxelles New York Oxford Wien, S. 9–26.
- De La Motte-Haber, Helga (1995):** Avantgarde und Postmoderne in Ost- und Westdeutschland, in: Mark Delaere (Hg.): *New music, aesthetics and ideology: Neue Musik, Ästhetik und Ideologie*, Wilhelmshaven, S. 141–151.
- Dippold, Marek (2014):** Zeitzeichen. Karl Ottomar Treibmanns fünfte Sinfonie und ihr historischer Kontext., Leipzig.
- Ennker, Benno (1998):** Politische Herrschaft und Stalinkult 1929–1939, in: Stefan Plaggenborg (Hg.): *Stalinismus: neue Forschungen und Konzepte*, Berlin, S. 151–184.
- Feuchtnner, Bernd (2017):** Dimitri Schostakowitsch: »Und Kunst geknebelt von der groben Macht« Künstlerische Identität und staatliche Repression Eine Monographie, Hofheim, Dritte Auflage.
- Forner, Johannes (1978):** Siegfried Thiele: „Hommage a Machaut“, in: *Musik und Gesellschaft* 28/7, S. 345–346.
- Gojowy, Detlef (1994):** Musik in und seit der Stalinzeit, in: Gabriele Gorzka (Hg.): *Kultur im Stalinismus: sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 50er Jahre*, Bremen, S. 117–130.

- (2006): Dimitri Schostakowitsch: Leidenschaftliches Zeugnis einer tragischen Zeit, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 61 (7), S. 16–24.
- Griebel, Heike (1982):** Mahnung und Appell. Karl Ottomar Treibmann: Chorsinfonie "Der Frieden, in: *Musik und Gesellschaft* 82/7, S. 383.
- (1985): Siegfried Thiele. Gesänge an die Sonne. Belegarbeit (Karl-Marx-Universität), Leipzig.
- Härtwig, Dieter (1976):** Kurt Masur (=Für Sie porträtiert), Leipzig, 1. Aufl.
- (1979): Kurt Masur, in: Dietrich Brennecke et. al. (Hgg.): *Musiker in unserer Zeit: Mitglieder der Sektion Musik der Akademie der Künste der DDR*, Leipzig, 1. Aufl, S. 226–230.
- Hennenberg, Fritz (Hg.) (1992):** Das Leipziger Gewandhausorchester, Frankfurt am Main Leipzig, 1. Aufl. dieser Ausg.
- Heyne, Maria (2011):** Briefkontakt zwischen Siegfried Thiele und Witold Lutoslawski (1971–1987 und 1990). Masterarbeit (Universität Leipzig), Leipzig.
- Holzweißig, Gunter (2002):** Die schärfste Waffe der Partei: eine Mediengeschichte der DDR, Köln.
- John, Erhard et. al. (1974):** Kunst und sozialistische Bewusstseinsbildung, Berlin.
- John, Michael (2009):** Die Anfänge des sozialistischen Realismus in der sowjetischen Musik der 20er und 30er Jahre. Historische Hintergründe, ästhetische Diskurse und musikalische Genres, Bochum.
- Jungmann, Irmgard (2011):** Kalter Krieg in der Musik: eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien (=Klang-Zeiten Bd. 9), Köln Weimar Wien.
- Kersten, Heinz (1957):** Der Aufstand der Intellektuellen, in: *Die Zeit* (31.01.1957), <http://www.zeit.de/1957/05/der-aufstand-der-intellektuellen/seite-2>, Zugriff: 28.02.2017.
- Kirchberg, Klaus (1996):** Review of „Neue Musik im geteilten Deutschland“. Dokumente aus den sechziger Jahren, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 157/3, S. 77–78.
- Klaue, Inna (2014):** Der Klang des Gulag: Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre, Göttingen.
- Klement, Udo (1977):** Die Bedeutung des Dramaturgischen in der Orchestermusik der Deutschen Demokratischen Republik. Dissertation B (Karl-Marx-Universität), Leipzig.
- Klemke, Peggy (2007):** Taktgeber oder Tabuisierte. Komponisten in der DDR: staatliche Kulturpolitik in den fünfziger Jahren, Marburg.

Kneip, Heinz (1995): Regulative Prinzipien und formulierte Poetik des sozialistischen Realismus: Untersuchungen zur Literaturkonzeption in der Sowjetunion und Polen (1945–1956), Frankfurt am Main Berlin Bern New York Paris Wien.

Kneipel, Eberhard (1990): Siegfried Thiele: für Sie porträtiert, Leipzig, 1. Aufl.

Kneppe, Julia (2014): Das kompositorische Schaffen von Manfred Weiss im Spannungsfeld von Tradition und Avantgarde, von Sozialistischem Realismus und christlicher Identität. Masterarbeit (Universität Leipzig), Leipzig.

Köhler, Armin (2004): Die Spezialabteilung für zeitgenössische Musik des VEB Edition Peters, in: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil 3. 1966–1999: vom 9. bis 11. Oktober 2000 in Dresden (=Musik in Dresden Bd. 6)*, Laaber, S. 87–96.

Kopp, Karen (1990): Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch (=Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 53), Bonn.

Köster, Maren (2002): Musik-Zeit-Geschehen: zu den Musikverhältnissen in der SBZ / DDR 1945 bis 1952, Saarbrücken.

Krause, Konrad (2003): Alma mater Lipsiensis: Geschichte der Universität Leipzig von 1409 bis zur Gegenwart.

Krizan, Mojmir: Berliner Schriften zur Politik und Gesellschaft im Sozialismus und Kommunismus.

Kuschmitz, Helga (2003): Herbert Kegel. Legende ohne Tabu – Ein Dirigentenleben im 20. Jahrhundert, Altenburg.

Laß, Karen (2002): Vom Tauwetter zur Perestrojka: Kulturpolitik in der Sowjetunion (1953–1991), Köln Weimar Wien.

Liedtke, Ulrike (1984): Geburtstagskonzerte für Kurt Schwaen und Siegfried Thiele, in: *Musik und Gesellschaft* 34/6, S. 333.

—— (1992): Treibmann, Karl Ottomar, in: Hanns-Werner Heister / Walter-Wolfgang Sparrer (Hgg.): *Komponisten der Gegenwart. T–Z*, München, S. 1–12.

—— (2004): Karl Ottomar Treibmann : Klangwanderungen.

—— (2006): Treibmann, Karl Ottomar, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Kassel, Spp. 1007f.

Lippold, Eberhard (1971): Zur Frage der ästhetischen Inhalt-Form-Relationen in der Musik (=Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR Bd. 3), Leipzig.

- Markowski, Liesel (1982):** Die Neue Musik in unserer Gesellschaft, in: *Musik und Gesellschaft* 32/1, S. 12–18.
- Mehner, Klaus (1998):** Sozialistischer Realismus, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Kassel, Spp. 1618–1623.
- Meyer, Klaus (1993):** Sozialistischer Realismus, München.
- Mick, Christoph (1998):** Wissenschaft und Wissenschaftler im Stalinismus, in: Stefan Plaggenborg (Hg.): *Stalinismus: neue Forschungen und Konzepte*, Berlin, S. 321–364.
- Moser, Edda et. al. (1981):** Gewandhaus zu Leipzig – Eröffnungskonzert, Berlin (Ost).
- Müller, Christa (1977):** Paul Dessau, in: Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR (Hg.): *Beiträge zur Musikwissenschaft* (=19/4), Berlin, S. 254–260.
- Müller, Gerhard (2003):** Der historische Kontrapunktist, in: Stefan Amzoll (Hg.): *Landschaften für Schenker*, Berlin.
- Neubert, Ehrhart (1997):** Geschichte der Opposition in der DDR 1949–1989 (=Schriftenreihe / Bundeszentrale für Politische Bildung Bd. 346), Berlin.
- Niemann, Heinz (1991):** Vorlesungen zur Geschichte des Stalinismus, Berlin.
- Plaggenborg, Stefan (1998):** Die wichtigsten Herangehensweisen an den Stalinismus in der westlichen Forschung, in: Stefan Plaggenborg (Hg.): *Stalinismus: neue Forschungen und Konzepte*, Berlin, S. 13–34.
- Rathemann, Lothar (1984):** Festrede zur 575-Jahrfeier der Alma mater Lipsensis zu Leipzig.
- Rienäcker, Gerd (2003):** Friedrich Schenker, in: Stefan Amzoll (Hg.): *Landschaften für Schenker*, Berlin.
- Rybakov, Alexei (2004):** Strukturen der totalitären Kultur, in: *Forum für osteuropäische Ideen -und Zeitgeschichte* 8 (1), S. 29–52.
- Schaefer, Hansjürgen (1964):** Eine neue Etappe – Erste Gedanken zum Musikkongress, in: *Musik und Gesellschaft* (=11/4), S. 641–643.
- Schinköth, Thomas (1989):** Versuch über Karl Ottomar Treibmann, in: *Leipziger Blätter* (15), S. 82–93.
- Schleiermacher, Steffen (2014):** Teachers, friends, colleagues: new piano music from Eastern Germany (CD-Begleittext), in: *New Piano Music from eastern Germany*, S. 4–22.
- (2017): Gedächtnisprotokoll Interview.

- Schmidt, Anna-Barbara / Kurt-Masur-Archiv Leipzig (Hgg.) (2012):** Durch die Kraft der Musik: Kurt Masur, Altenburg.
- Schmidt, Anne-Kristin (2009):** Musik als Werkzeug der Indoktrination: am Beispiel der Festouvertüre 1948 von Ottmar Gerster und dem Mansfelder Oratorium von Ernst Hermann Meyer, Mainz.
- Schnebel, Dieter (2003):** Friedrich Schenker, in: Stefan Amzoll (Hg.): *Landschaften für Schenker*, Berlin.
- Schneider, Frank (1978):** Gruppe „Neue Musik Hanns Eisler“, in: *Musik und Gesellschaft* 28/7, S. 422–425.
- (1979): Momentaufnahme: Notate zu Musik und Musikern der DDR, Leipzig, 1. Aufl.
- (1990): Der Andere Weg. Grundzüge einer Musikgeschichte im gespaltenen Deutschland, in: *Musik und Gesellschaft* 40/7, S. 363–376.
- Schröder, Gesine (2017):** Machaut für die Jugend. Anmerkungen zu Siegfried Thieles pädagogischer Orchestermusik, http://www.qucosa.de/fileadmin/data/qucosa/documents/15367/Schroeder_Machaut_fuer_die_Jugend.pdf, Zugriff: 13.03.2017.
- Siegmund-Schultze, Walther (1964):** Musik in der Kulturrevolution, in: *Musik und Gesellschaft* 11/5, S. 644–653.
- (1974): Ziele und Aufgaben der sozialistischen Musikerziehung: mit e. Einf. in d. Musikästhetik u. in d. musikal. Analyse (= *Handbuch der Musikerziehung, Teil 1*), Leipzig, 3., veränd. Aufl.
- Sporn, Christiane (2007):** Musik unter politischen Vorzeichen: Parteiherrschaft und Instrumentalmusik in der DDR seit dem Mauerbau: Werk- und Kontextanalysen, Saarbrücken.
- Sramek, Christoph (2004):** Musik mit Klangsinnlichkeit und konstruktivem Kalkül: eine Dokumentation anlässlich des 70. Geburtstages von Siegfried Thiele, in: *MT-Journal* Nr.17.
- Sramek, Christoph / Orf, Wolfgang (2017):** Töne befragen – ihr Sosein erkunden. Siegfried Thiele Werkeverzeichnis (ThWV), Altenburg.
- Stadelmann, Matthias (2003):** Isaak Dunaevskij, Sänger des Volkes: eine Karriere unter Stalin.
- Steinbeck, Wolfram (2007):** Anschluß und Aufbruch. Zu Schostakowitschs früher Symphonik, in: Hartmut Hein / Wolfram Steinbeck (Hgg.): *Schostakowitsch und die Symphonie: Referate des Bonner Symposions 2004* (= *Bonner Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 7*), Frankfurt, M., S. 121–137.

- Stöck, Katrin (2004):** Die Nationaloperndebatte in der DDR der 1950er- und 1960er Jahre als Instrument zur Ausbildung einer sozialistischen deutschen Nationalkultur., in: Helmut Loos / Stefan Keym (Hgg.): *Nationale Musik im 20. Jahrhundert: kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa ; Konferenzbericht Leipzig 2002*, Leipzig, S. 410–426.
- Stöve, Dirk (2012):** Brücken bauen – Grenzen überwinden. Kurt Masur zum 85., in: *Kurt Masur – Geburtstags-Sonderedition*, Leipzig.
- Stürzbecher, Ursula (Hg.) (1979):** Komponisten in der DDR: 17 Gespräche, Hildesheim.
- Tartanis, Ektoras (2016):** Die Radikalität der Vierten Sinfonie von Dimitri Schostakowitsch. Eine historische und musikanalytische Betrachtung, Saarbrücken, 1. Auflage, neue Ausgabe.
- Torke, Hans-Joachim (Hg.) (1993):** Stalinismus, in: *Historisches Lexikon der Sowjetunion: 1917/22 bis 1991*, S. 321–323.
- Treibmann, Karl Ottomar (1999):** Werkverzeichnis.
- Wehner, Markus (1998):** Stalinismus und Terror, in: Stefan Plaggenborg (Hg.): *Stalinismus: neue Forschungen und Konzepte*, Berlin, S. 365–390.
- Weißgerber, Ulrich (2010):** Giftige Worte der SED-Diktatur: Sprache als Instrument von Machtausübung und Ausgrenzung in der SBZ und der DDR (= *Diktatur und Widerstand Bd. 15*), Berlin Münster.
- Wolf, Werner (1961):** Die Gewandhauskonzerte im Spiegel der Kritik, in: *Vermächtnis und Verpflichtung: Festschrift für Franz Konwitschny zum 60. Geburtstag*, Leipzig, S. 72–86.
- Wolter, Günter (1991a):** Dmitri Schostakowitsch – eine sowjetische Tragödie: Rezeptionsgeschichte (= *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart Bd. 27*), Frankfurt am Main.
- Ziermann, Christa (1978):** Bitterfelder Konferenzen, in: *Kulturpolitisches Wörterbuch 2*, S. 110–112.
- Zur Weihen, Daniel (1999):** Komponieren in der DDR: Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961 (= *Aus Deutschlands Mitte Bd. 29*), Köln, Wien.

9.2 Quellen

9.2.1 Zeitungen

Berliner Zeitung

o.V., Berlin, 1./2.3.1986

Die Union

Hans Böhm, Dresden, 21.1.1972

Dr. Udo Klement, Leipzig, 9.10.1981

N.T., Leipzig, 12.5.1986

Leipziger Volkszeitung

Dr. Werner Wolf, Leipzig, 9.10.1981

Dr. Werner Wolf, Leipzig, 4.12.1984

Dr. Udo Klement, Leipzig, 10./11.05.1986

Mitteldeutsche Neues Nachrichten

Renate Richter, Leipzig, 9.10./10.10. & 14.10.1981

Renate Richter, *Leipzig*, 10.5.1986

Nationalzeitung

Klaus Kleinschmidt, Berlin, 28.02.1986

Neues Deutschland

Hans Joachim Kynaß, Leipzig, 9.10.1981

Dr. Udo Klement, Leipzig, 4.12.1984

Sächsische Neueste Nachrichten

G.B., Dresden, 20.1.1972

Sächsisches Tageblatt

Gottfried Schmiedel, Dresden, 19.1.1972

Gottfried Schmiedel, Dresden, 23.2.1972

Sächsische Zeitung

Friedberg Streller, Dresden, 4.2.1972

Eberhard Greif, Dresden, 4.3.1972

Sonntag

Gerd Belkuis, Berlin, 11, 1986

Universitätszeitung

o.V. S. 8 [eingesehen in der Stadtbibliothek im Nachlass Treibmanns]

9.2.2 Sonstige

Audio-Einspielungen (Schallplatte)

Friedrich Schenker, Sinfonie „In memoriam Martin-Luther-King“, Rundfunksinfonieorchester Leipzig, Nov. 1974

Siegfried Thiele, „Gesänge an die Sonne“, Mitschnitt des Eröffnungskonzertes des Gewandhauses zu Leipzig, Leipzig, 8.10.1981

Karl Ottomar Treibmann, Chorsinfonie „Der Frieden“, Leipziger Gewandhausorchester, Juni 1986

Begleittexte (Schallplattencover)

Frank Schneider, Begleittext zur NOVS-LP 885.106

Siegfried Thiele, Begleittext zu ETERNA-LP 827439-440

Briefe

Ulrike Liedtke an Treibmann, Leipzig, 2.12.1984
Treibmann an Ulrike Liedtke, Leipzig, 5.12.1984
Treibmann an den VKM der DDR, Leipzig, 30.4.1985
Treibmann an Braun, Leipzig, 18.11.1981
Treibmann an Braun, Leipzig, 23.11.1982

Programmhefte

Dieter Härtwig, Programmheft des 5. Philharmonischen Konzertes, Dresden, 14.1.1972
Dr. Udo Klement, Programmheft zur 575-Jahrfeier der Alma mater Lipsensis, Leipzig, 1.12.1984
Ferdinand Hirsch, Programmheft zur Uraufführung, Leipzig, 9.10.1981
Hennenberg, Fritz, Programmheft des 2. Anrechtskonzert (Programmbeschreibung und Interview mit Friedrich Schenker), Leipzig, 24.9.1974
Kneipel, Eberhard, Programmheft zur feierlichen Eröffnung des Neuen Gewandhauses, Leipzig, 8.10.1981
Treibmann, Karl Ottomar, Programmheft zur 575-Jahrfeier der KMU Leipzig, Leipzig 2.12.1984

Dokumente sächsisches Staatsarchiv

Sitzungsprotokoll KMU Leipzig, Abteilung Kultur, 02.04.1983
Sitzungsprotokoll KMU Leipzig, Abteilung Kultur, 04.06.1982
Sitzungsprotokoll KMU Leipzig, Abteilung Kultur, 18.04.1983
Sitzungsprotokoll KMU Leipzig, Abteilung Kultur, 23.01.1985
Sitzungsprotokoll des VKM BV Halle / Magdeburg: Auswertung der III. Theoretischen Konferenz (Mechthild Elssner), 01.06.1970
Sitzungsprotokoll des VKM BV Halle / Magdeburg, 27.6.1970
Sitzungsprotokoll Verlagsbeirat VEB Edition Peters, 17.4.1970
Archiv VKM BV Leipzig, Sektion Ernste Musik, August 1969
Archiv VKM BV Leipzig, 26.6.1972
Archiv VKM BV Leipzig, Nr. 38, 13.11.1975
Archiv VKM BV Leipzig, Nr. 384, 30.10.1975
Archiv VKM BV Karl-Marx-Stadt, Nr. 1982, 8.4.1978

10 Anhang

10.1 Gedächtnisprotokolle

10.1.1 Gedächtnisprotokoll Interview Heidrun Schenker, 27.01.2017

- Zeit, als Sinfonie entstanden ist, war für die Künstler eine sehr lebendige
- die Musiker hatten zu der Zeit eine kleine Enklave gebildet, in der sie sich gut ausleben konnten
- ihr Mann hatte da viel Glück: nach 3 Jahren Studium (sehr kurz) super Stelle im RSO bei Kegel als Soloposaunist
- Kegel hat Freiräume geschaffen
- Kegel war nicht immer bequemer Chef, aber er hat viel rübergebracht: analytisches Denken, viel zeitgenössische Musik aufgeführt
- gleichgesinnte Kollegen: Burkhardt Glaetzer,
- viel bewegt mit der Gruppe Neue Musik (GNM): am Anfang sehr gut besucht weil die Leute dachten „hier passiert was / hier bewegt sich was“ (bisschen gegen den Staat, was Neues, tolle Atmosphäre zu dieser Zeit)
- Konzerte wurden gut angenommen, viel Publikum (waren gar nicht alle Fans der zeitgenössischen Musik)
- Kegel ist da eigenen Weg mit zeitgenössischer Musik gegangen, auch um sich von Masur und so abzusetzen

- Beamtentum und Mittelmäßigkeit und Enge hat Schenker in Leipzig gestört
- das Orchester war dabei ausgenommen, das war Welt für sich
- aber dort herum war alles von Politik des Staates geprägt: Parteileute haben sich Generalproben angehört und nicht immer abgenickt
- aber verglichen mit anderen Künsten (Schriftsteller, Malerei) war es hier viel freier (da abstrakter), es wurde weniger reingeredet
- eigene Musiktradition in Leipzig, und auch Weltoffener, da Messestadt (das merkte man auch am Publikum)
- Leipzig und Berlin hatten sehr offene Musikszene (auch viel Kontakt durch Dessau in die Hauptstadt)
- Dessau hat ihn musikalisch und weltanschaulich geprägt
- ganze Szene war gar nicht im Hinblick auf Westen / durch Westen geprägt, sondern sie waren alle eher links
- sie waren nur nicht mit der Enge / Umsetzung der Politik einverstanden
- Schenker war bis zuletzt von Linker Idee überzeugt
- RSO hatte er gerne gemacht, aber hat viel Zeit gekostet

- 82 hat er gesagt: das reicht jetzt. Da hatte er solchen Name und Stand und viele Auftragswerke, das Geld kein Problem war. Ging sehr gut
- ab 82 rückte Gruppe aber noch mehr in den Vordergrund
- lebte in Parallelwelt: viele Feste mit Gruppe, gut Geld
- ging 1990 nach Berlin, war schwer für ihn
- weiß nicht mehr viel von ihm, hat sich verabschiedet aus seinem alten Leben
- verstarb dort 2013 nach schwerer Krankheit

- Kunst hat hier gewisse Aufgabe: erzieherische und politische Aufgabe!
- nichts war ihm verhasster als Konzerte, wo Publikum sich ausruhen und einlullen konnte
- Schenker wollte Leute fordern / aufrütteln, sollten sich engagieren
- hat Leute auch oft überfordert, so zur Martin-Luther-King-Sinfonie (gab deutliche Publikumsproteste)
- am meisten Proteste gab es beim Stück für die Virtuosen
- Leute sollten zu einer Äußerung gezwungen werden → hat gerne provoziert und konnten mit Protesten gut leben (War ein sehr selbstbewusster Mensch)
- war ein barocker Typ, hat alles mit allen Sinnen aufgenommen, hat genossen etc.
- manchmal auch zu überfrachtete Musik und zu wenig konstruiert, das war die Hauptkritik an ihm
- hat Halt, rote Linie, da Choral immer wieder auftaucht
- längst nicht so schroff und verstörend wie Stück für Virtuosen
- gute Text auf Cover
- Choral war nicht nur rein christlich gedacht, sondern immer auch als Aufstand gegen die Oberen (Bezug Bauernkriege ⇒ Revolutionsgesang in Reformation?)
- Schenker war überhaupt kein christlicher Mensch, nahm aber den Choral, weil es über das christliche hinausgeht: Aufstand gegen die Oberen!
- Choral ganz anschauen: vor allem die Dritte Strophe: Aufbegehren der Volksmassen gegen die Oberen, Revolution gegen die Oberen
- Martin Luther King war sehr anerkannter Mann in der DDR → war Schutzschild über Schenker: „Da konnte keiner ran“ (Trick / Kniff von Schenker, um Parteileuten Wind aus den Segeln zu nehmen)
- gab es bei nächsten Stücken sehr: Epitaph für Neruda, Neujakowski / Majakowski (?) - Geschichte: die Leute waren aus Sicht der Partei unantastbar, so das man eigentlich alles schreiben konnte. Das ist ein Hilfsmittel gewesen, um Musik, die man gerne machen möchte, abzusichern gegenüber der Partei
- Bewegung in USA hat ihn berührt, diese hat er verfolgt. War nicht nur für ihn wichtige Sache. Er war politisch engagiert. Alles was in der Welt passiert ist, wurde sehr intensiv verfolgt / hat ihn sehr beschäftigt und er stand auch voll dahinter!
- Ging für Schenker aber auch darüber hinaus. Das alles wurde zu einer selbstständigen Musik, das war keine Programmmusik! Nie gewesen!
- zu dieser Zeit gab es noch keine Opposition wie in den 80ern
- Schenker war sehr geschickt, sagte nur dann was, wenn er wusste das es ankam

- hat sich nie in Gefahr gebracht
- aber er machte den Mund auf, sagte was ihn stört
- er war politisch denkender Musiker, aber kein Widerständler. Dafür ging es ihm auch zu gut
- wir lebten in einer „privilegierten Welt“ (gutes Einkommen, viele Reisen mit dem RSO, gute Kontakte), hat viele westliche Kontakte nach Leipzig eingeladen (Henze, Nono)
- Schenker lebte in einer offenen Welt. er hatte keinen Grund in den Widerstand zu gehen. Leben war völlig anders als das eines normalen DDR-Bürgers!
- Als er Anfang der 80er Jahre nicht mehr im Orchester war (sondern in der Akademie) gab es wieder viele andere Vorteile
- verlor Bezug zu dem einfachen DDR-Bürger.
- Hat trotzdem sein politisches Denken beibehalten und in Werken gezeigt: Missa?,
- ging eher ein Schritt zurück im Zweifel und hat nicht bis zum Ende konfrontiert
- er war im Orchester und im Alltag mit dem Kopf durch die Wand und undiplomatisch – so war er nicht im Politischen / bei seinen Kompositionen. da konnte er das gut einschätzen
- Schenker hat nicht gelitten unter dem politischen System (da er gleich in die Atmosphäre des RSO kam – das war Schutzraum), daraus hat sich alles entwickelt. Und darüber hinaus noch Dessau (auch er hat schützende Hand über seine Schüler gehalten). Kegel und später Masur waren auch seine „Schutzherrn“. (Musica Nova war auch Initiative von Masur)
- Mit Leid / Freiheit hat Thiele sicher anders erlebt. So eine Hochschule muss sich da anders positionieren
- Thiele hatte es sicher sehr viel schwerer. Hochschule war doch sehr reaktionär (solche Sachen hätten Schenker viel eher in den Widerstand getrieben)
- auch Treibmann litt darunter, war ja auch Lehrer
- Thiele und Schenker waren sehr unterschiedlich. haben sich aber geschätzt
- Ab Ende der 60er Jahre waren Schenker und Treibmann befreundet, da war Treibmann noch in Delitzsch
- Treibmann und Schenker waren sich in ihrer Art näher als Schenker und Thiele
- Treibmann war in der Partei, Schenker nicht. Tr. war frei im Denken, konnte das aber nicht so ungehindert äußern (da er in Schule war und in der Partei, und auch an der Stelle an der Uni war auch nicht besser. Staatliche Einrichtungen waren schlechter dran als im Orchester)
- Treibmann war auch nicht so rücksichtsloser Mensch, der sehr für seine Sache gekämpft hat
- Komponisten haben politische Situationen der anderen anerkannt (beide hatten linkes Gedankengut, bei Schenker war es nur etwas kritischer), und musikalisch sich sehr gut verstanden
- Wende 98/90: hofften auf Gleichberechtigte Partnerschaft mit zwei Staaten, das war auch eine intensive Strömung innerhalb der DDR. Konnte sich nicht durchsetzen, da auch wirtschaftlichen Zwänge zu groß waren. Bevölkerung wollte es auch unbedingt.
- Schenker hoffte, dass Gutes erhalten blieb aus DDR und neu gestaltet wurde
- IN der Wendezeit war Schenker sehr engagiert, hat Demos alle mitgemacht, aber immer in der Hoffnung, den Staat zu reformieren, was vielleicht Illusion war.
- wie Schenker neue Zeit erlebt hat, kann ich nicht mehr sagen, weil wir dann getrennte Wege gingen
- Ging ihm auf jeden Fall wirtschaftlich und Finanziell viel schlechter. Er war nicht mehr gefragt

10.1.2 Gedächtnisprotokoll 1 Interview Thiele, 25.01.2017

- Gesänge an die Sonne: für ihn wichtig war nur der Inhalt
- diese Texte hatte er schon sehr lange in der Schublade, wollte Sie nun endlich nutzen
- wusste, dass er damit anecken kann. Er wollte aber nicht provozieren, sondern wollte einfach seine Texte aufführen, die ihn für dieses Ereignis sehr geeignet schienen
- er fragte Masur und dieser sagte: „komponieren sie“
- und so machte ich es dann auch
- Masur hat sich dieses mal wirklich eingängig mit der Partitur beschäftigt, das machte er nicht immer. Solisten waren auch gut vorbereitet
- eine Woche vor Aufführung kam dann Dame aus Berlin, die sich Proben anhörte und die sich auch die Partitur gaben las. Konnte diese natürlich nicht lesen, aber die Texte verstand sie
- Ging damit nach Berlin und ZK bat Masur, das Programm zu kürzen und nur die 9. aufzuführen
- Masur lehnte ab, man hat lange und gut geprobt, man hatte super Solisten, es war ein Auftragswerk
- Aufführung verstörte die kulturpolitische Obrigkeit, es „war ihnen nicht geheuer“ und zugleich die Frommen, denen war es zu heidnisch
- Gab aber keine Anfeindungen, das ist zuviel gesagt
- Thiele wollte aber auch nicht herausfordern, er war kein Widerstandskämpfer, aber er wollte seine Sache durchbringen: Anthroposophie, Idealismus,
- gesamten Sonnensystem – rein physisch, materialistisch – als auch in einer von Erzengeln angebeteten Instanz, so macht Goethe das auf
- Wesen haben sich in den kosmischen Tatsachen verwirklicht, so auch die sonne
- das Antroposphische ist nicht so in den Vordergrund zu stellen bei dieser Textzusammensetzung, nicht weil er sich verstecken will, sondern mehr diese Identifikation, also seiner Person mit dem Deutschen Idealismus / Werken Goethes
- Christentum spielt eine entscheidende Rolle, aber es spielt in einem nichtinstitutionellen kirchlichen Sinne (auch wie bei Goethe)
- diese Frage lösten Diskussionen und Gespräche aus bei dieser Aufführung
- Den Parteileuten war es HÖCHST SUSPEKT und SEHR FRAGWÜRDIG, ein solches kulturpolitisches Ereignis wie die Eröffnung des GWH mit solchen Texten zu eröffnen, wo ihnen Dinge in die Ohren gesungen wurden, die sie nicht hören wollten oder / und konnten, aber gleichzeitig den frommen Christen zu heidnisch war
- Das war vorauszusehen, aber ICH WOLLTE DIESE TEXTE und habe nicht nach links und rechts geschaut
- Gesänge: Kern ist Anthroposophie und die Sonne
- besondere Konstellation der Texte, Texte aus dem klassischen Deutschen Idealismus, Texte mit denen er sich voll identifiziert hat und die ihn sehr beschäftigt haben. Aber kein Mensch war bereit, diese Texte aufzuführen
- immer wenn er mit diesen Texten ankam, winkten die Leute ab
- Eigentlich hat Thiele sehr viel komponiert in der DDR, vor allem Orchestermusik
- Texte lagen schon zehn Jahre in der Schublade

- Bedeutung der Anthroposophie herausarbeiten
- Geht um die Erzengel (nicht um den Gott), besondere Rolle aus dem Faust-Prolog wird erkennbar
- Hölderlin-Texte stellen mehr das Individuum in den Vordergrund, das sich zu der Sonne hingezogen sieht
- nicht die Gesellschaft, mehr das Individuum steht im Mittelpunkt, hier die Nachfrage von mir: „Meinten Sie, dass hier eine Flucht zur Sonne aus der Gesellschaftlichen Situation, Flucht aus dem grauen Alltag gemeint ist? War das ihre Intention? Seine Antwort: Das wäre die Gegenwarts-Interpretation
- Drei Texte behandeln alle andere Sicht, wichtig zu wissen
- T. wollte nicht den kommunistischen Bezugspunkt der Sonne (Brüder zu Sonne), „das ist ziemlich deutlich“
- Carl Orff: hat es geschafft ihn zu besuchen. Die zwei Tage bei ihm haben ihn unglaublich geprägt
- er kam nur schwer aus dem Sog von Orff wieder weg
- dieses elementar-rhythmische haben ihn geprägt, auch die Gesänge an die Sonne
- vor allem wichtig: das Wiederholende
- besprach mit ihm seine Auferstehungsmusik, langes Werk, halbe Stunde, Aufführung in Wurzen
- Avantgarde: Thiele selbst bezeichnet sich als Anthroposoph, das steht im Mittelpunkt
- er ist Anhänger des deutschen Idealismus
- Rolle Goethes beleuchten: er wurde laut Thiele in der DDR als Idealbild der deutschen Klassik hervorgehoben, aber er war ganz wichtig für ihn und auch die DDR
- Goethe war noch viel mehr, auch Mathematiker und Physiker (?)
- Avantgarde war ihm ende der 80er zu eng geworden, er konnte nicht alles damit ausdrücken
- Von Isorhythmik von Vitny kam er zur Faszination Aleatorik / Webern / Schönberg, aber keine Liebe. Das floss auch in die Gesänge mit ein. Darüber und davor schon (klären!) kam er zu Lutoslawski: neben der großartigen Organisation der Musik stand das Hören und das Nichtabstrakte da im Mittelpunkt, das begeisterte ihn noch mehr. Und das fehlte ihm beim Avantgardistischen. Ungeheure Präzision bei Lutoslawski.
- Thiele war Mathematik nie abgeneigt, beschäftigte sich auch viel mit Geometrie. Aber bei Webern war es zuviel (?klären, Nachfragen), sodass es zu eng wurde → Korsett,
- gab bei ihm zwei Arten von Mathematik (Nachfragen): die Abstrakte Mathematik (so angewandt von Webern) und die logische / reine (so nicht gesagt, nochmal nachfragen, aber so ungefähr); das zweite war ihm zuträglicher,
- Proportionen (1971) sind Ausdruck von Thieles Avantgardistischer Phase (nachfragen)
- Bartock: sehr wichtig für ihn
- Nachfrage: Volkstümliche, Völker verbindende?
- Schüler mussten Bartok-Miniaturen schreiben.
- aber von Bartok kam er über die Aleatorik wieder zu Lutoslawski, der sehr wichtig für ich wurde
-
- angeregt durch Schüler beschäftigte sich T. mit Vitny ⇒ ISORHYTHMIK
- diese brachte ihn zu Machaut und seinen ZEITREIHEN!
- War von Webern fasziniert, aber es war nie eine Liebe

- Ende der 80er kam er davon weg und suchte neue Wege, da ihm die 12-Ton-Reihe zu eng wurde
- er erinnerte sich an seinen Chemnitzer Lehrer (Weyrauch?)
- 44 Tropen, mehr gibt es nicht (Schleiermacher)
- Heuer und Schönberg waren beide in Wien, aber hatten beide zu extrovertierte Persönlichkeit, und so kamen keine gemeinsamen Projekte zustande

10.1.3 Gedächtnisprotokoll Interview Frank Schleiermacher, 7.2.2017

- Treibmann: war eine rote Socke, war kein Freund von Schenker
- Schleiermacher hasst ihn, will mit ihm nichts zu tun haben. Kann auch über seine Musik nichts sagen
- waren politisch zu verschieden und musikalisch haben sie sich maximal respektiert
- Treibmann als Prorektor der Uni (?!?!) hat sich selbst Auftrag zur Chorsinfonie gegeben (da viel Geld)
- Thiele war Außenseiter, ist es bis heute
- mit ihm kann man sich nicht befreunden, bleibt immer eine Distanz da
- er ist zu sehr Lehrer, auch seine Musik ist pädagogisch – will belehren
- „Hatte Finger aber auf dem Punkt“ – verstand sein Handwerk, war präzise
- Gesänge waren nicht sein bestes Stück ⇒ zu heroisch und pathetisch!
- Schenker: politisch sehr naiv!
- er dachte und behauptete von sich, er wäre ein Dissident / er sei ein Widerstandskämpfer. Das war er aber nie!
- er hat es mit unangepasst sehr übertrieben. Er hat das UNANGEPASSTSEIN unangenehm kultiviert (saufen, Frauen, gegen den Strom)
- er war Reisekader. Von ihm muss es Akte gegeben haben!
- er war aber nicht umstürzlerisch
- er dachte, seine Musik ist die Musik der DDR / Musik fürs Volk. War es aber nie
- konterkarierte den SR („Realismus muss muss muss“ (??))
- er war Mitglied des KVM
- Schenker und Thiele waren menschlich keine Antipoten, aber ästhetisch!
- ihre Musik ist nicht wirklich vergleichbar
- 50er / 60er: Klang stand vielmehr im Vordergrund, jede übermäßige Quarte wurde abgelehnt (eigentlich nur so zu Beginn der 50er → E. H. Meyer) → Vorwurf der Dekadenz war doch schnell im Raum
- die Vorgabe des Sozialistischen Realismus (SR) wurde nie ernst genommen, ab 70 war sie egal
- z.B. umgesetzt von Geißler. Geißler ist aber nur noch peinlich
- Schenker verwendete SR höchstens als Karikatur („Sozialismus muss muss muss“ kommt in irgend einem Stück vor...)
- 73 Sturz Ulbrichts → neuer Wind kam in das Land / Kultur

- hat dann später Neue Musik einfach machen lassen → war eine Spielwiese (z.B. Udo Zimmermann; hatten kein großes Publikum, hat sie auch deshalb machen lassen)
- KVM: reichte dem KVM zu Beginn des Jahres Liste ein, mit Stücken, die man komponieren wolle, dafür gab es dann zu Beginn des Jahres Geld. Für Streichquartette gab es bestimmten Betrag, für Kammerorchester etc. → für Chorsinfonien gab es am meisten, da am größten. Deswegen wollte jeder solche komponieren
- stellte Grundeinkommen für die Künstler dar; Staat war also der Arbeitgeber, war in gewisser Weise abhängig vom Staat
- gab 400 Freischaffende Komponisten in der DDR, ungeheuer große Zahl
- Repressalien gab es nicht zu befürchten

10.1.4 Gedächtnisprotokoll Interview Bernd Franke, 22.02.2017

- Gab es andere staatliche Vorgaben? - Gab keine
- Unfair, dass Leute im Westen mit Klischees rangehen. DDR ist nicht gleich DDR
- Karriere begann ab 1984. Da gab es keine Einschränkungen. Niemand hat gesagt, komponiere so oder so
- 1981 Uraufführung in Berlin mit dem Streichquartett. Rilke vertont. Wurde vom Kritiker als dekadent betrachtet. Nicht verallgemeinerbar
- Von 1984 bis 1989 hatte ich 6 oder 7 Uraufführungen. Davon 5 in Westeuropam, 2 Frankfurt am Main, Schweiz und Boston USA
- Hat Wettbewerbe in den USA und in der Schweiz gewonnen
- Hat Stücke komponiert wie er wollte. Deshalb haut das nicht hin mit der DDR
- In den 80er Jahren keine Einschränkung verspürt
- Als Student in den 70er Jahren keinerlei ästhetische Einschränkung gehabt. Professor Thiele hat nie in irgendeiner Weise gedrängt. Auch nicht von anderen Komponisten, Kollegen oder Kritikern
- Frage 2: Nach den Recherchen herrscht durch Wagner, Mendelsohn und das Gewandhaus etc. eine Schnittmenge des liberalen Geistes und das sich Leipzig als Musikstadt nicht so viel von Berlin hat sagen lassen und nicht vergleichbar mit Dresden
- Würde er ähnlich einschätzen
- Die Gruppe um Schenker und Glaetzner war schon in den 70er Jahren wichtige Persönlichkeiten. Da herrschte ein offener, liberaler und experimenteller Kreis
- Die Gruppe hat westdeutsche Komponisten eingeladen. Linksorientierte Komponisten aus Italien. Das Radioorchester war auch viel progressiver. Herbert Kegel und Wolf-Dieter Hauschild haben viel Musik uraufgeführt
- Masur hat nach der Gewandhauseröffnung 2–3 Uraufführungen in Auftrag gegeben.
- Viel Progressiver als heute
- Rathauskonzerte waren kult. Zusammenarbeit mit Malern und Künstlern
- Schenker und Glaetzner waren führende Köpfe

- Schenker war linksliberal und radikal. Auch politisch aktiver. Das tat der Musik gut. Viel radikaler als Thiele und Treibmann
- Schenker war ein Unikum, das bewusst provoziert hat
- Hat in den 60er Jahren gefehlt
- So etwas gab es auch nicht in Berlin
- Anfang der 70er Jahre hat Treibmann auch viel Uraufgeführt. Treibmann war auch schon relativ progressiv. In den 80ern etwas gemäßigter. Thiele war nicht eng verknüpft mit der Gruppe. Er hatte eine andere Herangehensweise. Weil Thiele weniger provozierend war
- Missa Nigra politisch aktuell
- Die Zeit war nicht grau und sehr lebendig. Man musste sich auch mit der Szene beschäftigen
- Jungkomponisten konnten in viele Richtungen gehen, außer man hat sich in Richtungen bewegt die vielleicht technisch nicht möglich waren. In den 70ern vielleicht eher.
- In den 80ern musikalisch freier. Den Strang Schostakowitsch hat man eher akzeptiert.
- Ab 72/73 nach dem Bitterfelder Weg hat man die Leute eher machen lassen. Durch die politische Öffnung konnte sich die Szene entwickeln
- Martin Luther King eine unglaubliche Provokation. Das radikalste Stück
- Die Gesänge an die Sonne war ein Repräsentationsstück. Sehr anthroposophisch. Kein radikales Schockstück
- Der Frieden steht in der Mitte. Gemäßigter. Nicht opportunistisch. Hat sich angepasst und war vom Text her geschickt gewählt. Kritisch, aber nicht zu kritisch. Thiele ist eher eine zeitlose Ebene
- Töne sind eine Waffe bei Schenker. Schärfe und Bissigkeit.
- Komponisten haben sich untereinander nicht geschätzt. Aber waren höflich untereinander.
- Der Komponistenverband war ein Netzwerk, der das organisiert hat
- Antrag auf Finanzierung beim Rat des Bezirkes. Wurde dann von Stadt oder Land finanziert
- In den 80er Jahren gab es keine Einschränkungen oder eine Form von Einmischung. Es war alles problemlos
- Gedächtnisprotokoll 2 Interview Thiele, 17.2.2017
- kann nicht berechnen und auch nicht wollen, beim Zuhörer etwas auszulösen
- 1958–1969 Unmengen von Toccaten geschrieben, vitale Spielstücke, mit großer Liebe
- das war Abschluss der vitalistischen Zeit: Naivität, Ungebrochene Spielfreude, weitgehendes Bekenntnis zur Diatonik; man sagte ihm nach, das er Orff kopiere, das habe er nicht, es war seine Sprache damals
- das öffnete Thiele um 1970, lockerte er. Hatte Probleme mit sich selbst, war fasziniert und entsetzt von Orff zugleich.
- hatte ein Erlebnis in Kongresshalle: dort führte Kegel Triumphierte auf: Camina Burana, Triumphierte die Afrodite, Catulli Camina (aufregende Besetzung: Chor, Schlagwerk und vier Klaviere und einem Solosänger)

- Catulli treibt Methodik (kleine diatonische Zellen immer wiederholen) von Orff auf die Spitze, aber ist mehr bunt, zeigt nicht die Vielfältigkeit des Mittelalters, ist nicht mehr bunt, kommt nicht mehr
- Burana: gefällig, Ostinati-Bässe, buntes Stück, Vital, hymnisch
- Triomphe: wendend sich noch mehr zurück in den Stoffen: Märchen, Mittelalter, alter römische Texte (Catull), altgriechische Texte, vertonen diese auch griechisch → Rückwendung in seiner geistigen Orientierung; und alles ist auf magisches Theater aus; Deklamation
- diese drei Stücke nacheinander aufgeführt → hat Thiele aufgeschreckt: Saal war fanatisch, magisch (durch unendliche zweistündige Wiederholung)
- wie kannst Du davon nur so fasziniert sein? Hat angefangen sich innerlich zu sträuben, bis heute große Bewunderung für Orff und seine Einseitigkeit, aber zunehmend die Überzeugung, das ist kein Weg! Sondern das ist ein Weg der zurückführt. Das ist für mich kein Weg. Kein Weg der das Hören Aktualisiert. Hörer wird mehr oder weniger magisch bewusstlos gemacht (vor allem die späteren Stücke, sind fast monochrom (Das Spiel vom Ende der Zeiten; lässt nur noch Hexen und Sybiller rhythmisch sprechen → ist betäubend!
- wollte nicht mein eigenes Bewusstsein und Bewusstsein der Hörer narkotisiert wissen → hat ihn beklommen gemacht → hat sich mit Mühe freigeschwommen → suchte nach anderen Methoden des Komponierens → das viel zusammen mit Beschäftigung mit Machaut und seiner starken rhythmischen Organisation (Isorhythmik in den Motetten)
- und gleichzeitig viel es zusammen mit der Beschäftigung mit Lutoslawski. Zeigt er erstes mal in Proportionen. Der Begriff Avantgarde ist dafür nicht ganz zutreffend. Wurde zwar vom Ensemble Avantgarde gespielt, gut gespielt, konnte sich hören lassen, war Virtuoso, 3 Leute, Methoden von Schenker und anderen Avantgarden waren andere (1970/71)
- Schenker hat immer für Aufruhr gesorgt → Schenker legte es darauf an (v.a. Missa Nigra); seine Musik war provokant

- Was ist ihre Haltung?
- ich Bejahung. Schenker Widerspruch und Konfrontation.
- Schenkers Vorteil war der, dass er ausübender Musiker war. Hat engagiert seinen Improvisationsunterricht gegeben.
- Treibmann war SEHR in der Partei!
- natürlich ist man mit politischem System konfrontiert. Auch die Aussage, „Ich bin Künstler und deshalb unpolitisch“ ist eine Haltung und Position. = Politisierung, ohne dass man sich ideologisch festlegt.
- Seine Haltung: hat unpolitisches nicht dramatisiert bzw. hervorgekehrt. Habe mich nicht auf Staatsrolle eingelassen, aber auch nicht den Opponenten gespielt. Hatte eigene Ideen gehabt, die ich vertreten wollen, die mit Staat hätten harmonisieren können, wenn er nicht so doof gewesen wäre
- Ist immer mit politischem System konfrontiert

- Liedgut, Melodisches Material, Liedgut der Jugendbewegung war ihm nicht von Kindheit vertraut („Bin nicht so aufgewachsen“) aber während der Studentenzeit und der Begegnung mit

- Johannes Weyrauch, der in der Jugendbewegung war und Verhältnis zu den alten Melodien hatte, wurde Thiele klar, was das für eine ursächliche Kraft ist, die mich gefesselt hat“
- das hat ihn gefesselt in der Zusammenhang mit der Idee, das man den Laien bilden muss, nicht unbedingt den Berufsmusiker, seine Aufgabe war die Bildung von Laien.
 - das war in der DDR eine Strömung, der Thiele sich mit gutem Gewissen anschließen konnte („Pflege der Volksmusik“). dauerte nicht lange, da Worte das politisiert und eingespannt in die Ideologische Ausbildung und in die Ideologische Ausrichtung.
 - „Wenn ich weiter in diese Richtung gehe, werde ich vermarktet für die Arbeiterklasse und der freien deutschen Jugend.“
 - Deswegen hat er sich wieder ziemlich Mühsam davon befreit. Das hat Vordergründig ab den 60ern dann im musikalischen Denken keine Rolle mehr gespielt. Wurde durch die Idee der 12-Ton-Reihe ersetzt (Idee oder nur Konstrukt, da nicht lebendig → Josef Mathias Hauer, hat ein anderes Verfahren entwickelt, was ihn heute noch bewegt)
 - Proportionen, 1. Satz: kleine Terz ab auf, große Terz ab auf, Quarte ab auf = alle 12 Töne,
 - Hauer hat ihn fasziniert! Wirklich fasziniert! Hat alle möglichen Spieltechnischen Herausforderungen gestellt. Glaetzer war exzellenter Oboist. Ziemliche Herausforderung für Interpreten. Wachstum! Immer auf Grundlage des Intervallspiels Wachstums oder Schwindens
 - Goethe: Metamorphosen der Pflanzen. Idee der Metamorphose bei Goethe: eine Urgestalt kehrt wiederholt wieder: Kelch, Stängel, Blätter, Knospe zieht wieder zusammen, Blüte öffnet wieder. Anthroposophie, Goethe spielt da große Rolle, Metamorphose auch, diese art von 12-Tönigkeit hat ihn immer wieder fasziniert und auch bei GadS eine Rolle gespielt.
 - Gesänge an die Sonne
 - er suchte Legitimation nach einem aktuellen Klangbild, wovon er meint, das dazu Totalität der 12 Töne gehört, will sich aber nicht knechten lassen von Methode, die vielleicht gar nichts mit dem Gegenstand zu tun hat. Da kam Lutoslawski genau recht!
 - dadaurch ist 1. Klang entstanden in den Gesängen!
 - wollte nicht durch Reihe Verhältnisse abbilden. Keine Widerspiegelung der Realität.
 - Gesänge: ganz konkret: Ton A: Alte Zuordnungen der Töne zu den Planeten. Ton A ist die Sonne. Quelle suchen. Mars ist Ton C, D = Merkur, E = Jupiter, F = Venus, Mond = H) = mittelalterliche mystische Schriften, um Ton A kreisen Planeten.
 - Seelische, Überirdische hatte Bedeutung, die es Abzubilden galt
 - Sonne ist zentrales Gestirn, Tatsache des aufgefächerten Klang und Spiegelung in anderer Richtung: auf technische Weise wird repräsentiert, was Technisch gegeben ist. Ziemlich einfache Formel. Damit ist noch kein Stück geschrieben
 - Stück war pathetisch. Heute will man nicht das Pathetische. Thiele wollte es, Masur auch, pathetisch gehört da hin meinte auch Masur.
 - Orff steht ja auch für etwas: seine Art von Diatonik ist auch ganz bestimmtes Menschenbild, fast paradiesisch, hat sich ja auch viel mit Märchen beschäftigt, 2 Märchenopern, Carmina = deftige Volkstexte, Orff sein Menschenbild ist lebensbejahend, Liebe spielt eine Rolle
 - Gruppe Neue Musik waren kaum Leipziger, wurde Goldmann, Schenker, Schmidt, Katzer, die dominierten Programmgestaltung. Schmidt konnte nicht komponieren, dachte es bloß. Goldmann war hervorragender Komponist. hatten alle sehr stark herausfordernde an der westlichen

Avantgarde ausgestattete Diktion. Leipzig: Barthel (wunderbares Bratschenkonzert und bedeutendes Orchesterkonzert geschrieben), im wesentlichen war das eine Berliner Diktion, stark von Berlinern geprägt. Weil: kann sein, dass die Berliner Dichter am ZK waren, näherer Zugriff. Aber dazu kann Thiele zu wenig sagen. Berliner Szene blieb ihm fremd.

- hat sich in Leipzig frei gefühlt. „Hab gemacht, was ich wollte“ viele Turnawski in Dresden, Kammermusik. Masur, Sanderling. Nur mit Texten zu Gesängen konnte ich lange nicht landen, nur irgendwann winkte Masur nicht ab.
- Thiele wurde nicht gefördert oder geliebt (nach Gesängen keine Liebesbekundung), damit konnte er aber leben.

- Habe nie genau gewusst, was man mit SR anfangen wollte. Nur: Diatonik = Formalistisch, um 12-Ton-Musik zu verteufeln. War ihm klar, dass das unsinnig ist und hat ihn auch nicht abgeschreckt, sich damit zu beschäftigen. In 50er Jahren noch etwas größere Bedeutung für Komponisten
- Studium war konservativ, Lehrer waren keine Avantgardisten, habe mich selber umgesehen nach neuen Methoden. Aber sehr fundierende Unterrichtformen bei beiden.
- Gesänge: Stellenwert: habe mich in den künftigen Werken gehütet vor hymnischen Tönen, weil ich gemerkt habe,
- Hymne lag im Anlass und im Gegenstand begründet, wollte das aber nicht zu einer Redeweise ausarten lassen, das habe ich versucht
- Stellenwert: Verkapselung des Hymnischen und Rhetorischen war nun absolviert.
- DHymne = Verehrung des Überirdischen
- Musste aufpassen, dass dies nicht plakativ in späteren Stücken wiederkam.
- Habe nicht öffentlich provoziert, habe mir aber auch vieles geleistet, was sich andere nicht getraut haben. Nennt Beispiel von Weiterbildungsveranstaltungen Montag nachmittags. Nannten es Parteilehrjahr, verlangten, dass alle Kollegen daran teilnehmen, gehöre zur sozialistischen Persönlichkeit
- er war nicht in der Partei, also ist er da nicht hingegangen, montags nachmittags komponiere ich. fanden das herausfordernd und ungewöhnlich, aber dabei ist es geblieben. Haben sich nicht von ihm getrennt
- Nachteile: Beförderungen, in erster Zeit, Veranstaltung: „Was sagen Sie denn dazu, Kollege Thiele. Ich sage gar nichts dazu und wenn ich was sagen möchte, hebe ich die Hand.“ Antwort danach: So könne man die sozialistische Demokratie verstehen“. Das war herausfordernd für ihn. Thiele: war nur kess und bisschen frisch, mehr nicht
- die Kollegen oder viele davon gingen mit geduckten Buckel. Lag Thiele nicht, hat er nicht gemacht, lag ihm nicht
- der ist in Christengemeinde, der hat nen klapps, lässt ihn
- zeigt seine Stellung: hat seine Stellung in der Hochschule befestigt: innerhalb der Hochschule sagte er: So bin ich, seht zu, wie ihr mit mir zurecht kommt.
- Hochschule war geschützter Raum. Musiker lassen wir mal machen

- Begriffssystem von SR hat ja nicht funktioniert. Funktionierte bei den Schriftstellern und in der Bildenden Kunst: konnte mit dem Wort das Wort knechten, Maler: mit dem Wort konnte man den Gegenstand knechten, den Gemalten Arbeiter
- Was vertont denn der? Konnte nur sagen, die falschen Texte! Wenn man keine Texte vertonte wurde es schwierig.
- Alles sollte man nicht zu dramatisch darstellen. NICHT DRAMATISIEREN!
- Alles war eng (durch DDR-Grenzen)
- Aber locker, mit einer nicht-hektischen Gesundheit. Heute: mehr Profilierung, ökonomisches Denken.
- Programmgestaltung in DDR war viel progressiver als heute. Heute: ne, können wir nicht machen, da bleibt der Saal leer. Schreckbild neue Musik heute. Damals: umgekehrt, paradox!
- KVM forderte in jedem Programm 1 Werk eines DDR-Komponisten in jeder Programmgestaltung
- Dirigenten wählten den, den sie wollten. Es hatte auch etwas für sich!
- hüten vor Verteufelung der DDR!!!! Nicht Schwarz-Weiß, das stimmt nicht!
- KVM: musste Auftrag von einem Orchester bekommen. Ging nicht so glatt. Dann bekam man Auftrag vom KVM oder nicht...

10.2 Text Chorsinfonie *Der Frieden*

Requiem

PAX

Appell I

Langsam wandelt die schwarze Wolke in den Fenstern die Ruhe, Feist und zufrieden in der einzigen Haut

Frieden

Du weißt nicht was du sagst

Freiheit für Grünland

Schmilzt das Eis

Stell dir vor es ist Krieg und keiner geht hin in Amsterdam

Entrüstet euch

Der in Waffen geht hoch

Gerüstet, in der Bombenstille und

Und der Wald neigt sich dem Strom fliehend, und ich falle nicht auf mein Angesicht? Herrn Herrn Mensch barmherzig und gnädig. Ihr Nahen, erbarmet euch euer.

Giocoso

Wir trafen ihn montags auf dem Weg zur Arbeit. Er sah schlecht aus, hager, irgendwie rostig. Er ging gebückt unter der Last der Eisenplatten. Wohin des Wegs, Kollege. Er balancierte auf der Bordsteinkante, den Kopf zum Himmel gekehrt, den er musterte. Das scheppernde Geräusch des Eisens oder womöglich seine Gliedmaßen musste meine Frage verschluckt haben. Jedenfalls des gleichen Weges sein Rasseln hörbar neben uns. Keine Antwort. Wir wollten weiter, Verdingen uns aber in den Drähten, im Gewölle, dass er hinter sich herzog. Stacheldraht, aufgewühlter Schotter. Da haben wir dich, murmelte ich, und was haben wir da. Die Mühe. Er sah um sich, und jetzt sah ich das graue narbige Gesicht. Die aufgerissenen Augen, völlig ausdrucksloser Blick. Rüstung, wie aus dem Feudalmuseum. Was machte er? Er schien uns nicht zu bemerken. Er sang ein Lied. Ein Monster, dachte ich: er ist ein Monster. So sieht das aus, den alle Welt erwartet hat. Der die Welt in Atem hält. Den sie liebt. Dann hörte ich seine Sprache. Den bekannten Ton. Arbeite. Ru was für den Frieden. Jeder eine gute Tat. In die Arbeit krauchen; nun merkte ich jedoch, ich kam nicht an die Arbeit, vielmehr ich m'kam aus dem Museum nicht heraus. Aus dem Gehämmer, der Rüstung, die sich um mich schloß. Ich krümmte mich vor Schmerz, bückte mich in das Eisen, oder das Eisen drückte mich nieder, freiwillig jedenfalls widerwillig. Blass vor Eifer und Wut. Frieden auf Erden, Frieden ist das höchste Gut wenn du nicht kleiner hast. Was man so schwafelt in der Angst, es war nicht seine. Er stand darüber. Knochen Kosten komplexe Maßnahmen. Er stand über allem. Wir hätten ihn vom Sockel stoßen müssen, aus seinem Panzer kloppen. Aber etwas in mir meldete sich: halte Stille. Du brauchst ihn. Du mußt ihn erhalten! Und schlug die Hacken zusammen. Ich stellte ihn mir nackt vor, wehrlos, ohne diese fürchterliche Montur, und musste plötzlich lachen. Der Bucklige, der Clown. Den hatten wir vorgeschickt. Ein Ersatzmann, eine müde Charge. Der wir die Maske abziehen durften, unter der ein altes blutiges Antlitz grient. Wir mussten an ihm vorbei, wenn wir an unsere Arbeit wollten. VORWÄRTS sagte ich und wusste nicht, was ich sagte. Es muss etwas geschehn, meine Brüder
BRÜDER ZUR

Appell II

VORWÄRTS UND NICHT VER. VER. VER.
BRÜDER ZUR
ja wohin?
Vorwärts und nicht vergessen anzustreben
Brüder zur Arbeit empor!
Vorwärts an Geschütze und Ge
WEHRE
WEHRE
WEHRE
Brüder nicht zur Ruhe setzen

VORWÄRTS UND NICHT VERGESSEN

Die Solida

Frie so fro li da

Fro frau Freitag So da ri so li fa ri

....

Brüder unterm Sternenzelt

Muss ein großer Frieden wohnen